

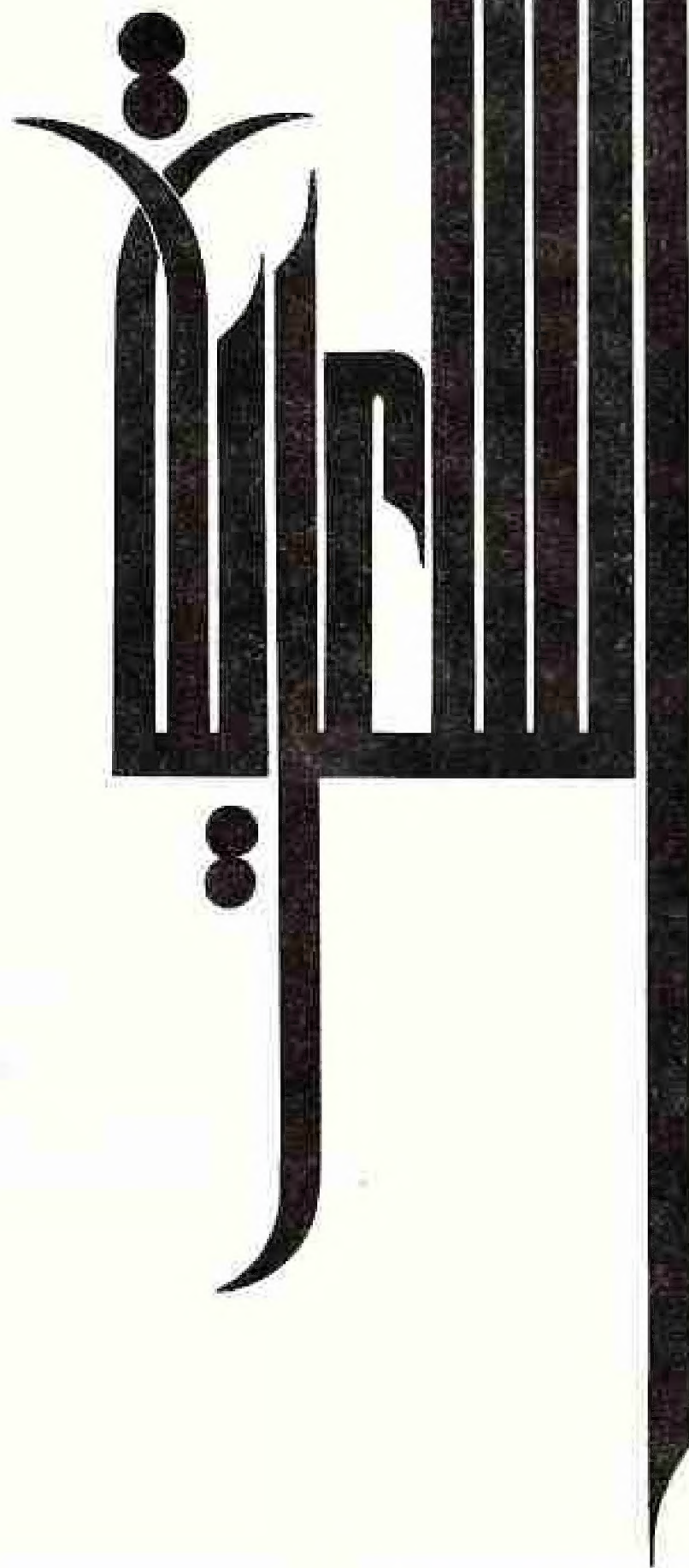
عثماني الميلود

شعرية تود وروق



عثماني الميلود

شعرية تود وروق



الكتاب : شعرية تودوروف

المؤلف : عثماني الميلود

الناشر : عيون المقالات

الطبعة : الأولى - الدار البيضاء 1990

المطبعة : دار قرطبة - الدار البيضاء

الايداع : 146 / 1990

مقدمة عن الشعرية

يقول تودوروف: «ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه. . هذا الخطاب لم يكن موحدا منذ نشأته سواء من حيث غايته أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين: التفسير والنظرية⁽¹⁾» «وإن الخطاب النظري حول الأدب لا ينصب على الأعمال الأدبية، ولكن بالضبط على الأدب، أو على مقولات عامة لموضوعات معطاة، يقرب الحُدس فيما بينها⁽²⁾». تنشأ الشعرية من إفراز هذا الخطاب، أي العثور على مقولات الأعمال الأدبية، أو طرائق صياغتها، فإذا «أرادت الدراسات الأدبية أن تصير علما، فعليها أن تعترف بالطريقة، باعتبارها، شخصية (ها) الوحيدة⁽³⁾».

إن مصطلح الشعرية كما ورد علينا، عن طريق التقاليد الأدبية، يشير إلى العديد من المعاني⁽⁴⁾:

- 1) فهو كل نظرية داخلية للأدب.
 - 2) أو هو مجموع الامكانيات الأدبية (التيمايكية - التركيبية - الأسلوبية إلخ .) التي يتبناها كاتب ما.
 - 3) أو هو إحالة على كل الترميزات المعيارية الاجبارية لمدرسة ما.
- وليس من شأن الشعرية الاشتغال على المستويين الأخيرين . فالخيارات الفردية، أو الخاصة، بكاتب ما هي إفراز القراءة المحايثة لأعماله، وكل قراءة هي عبارة عن اشتغال على نسق نص خاص، يستعير أدواته من الشعرية: أمّا الاحالة على الترميزات المعيارية الاجبارية لمدرسة ما، فهو خطأ منهجي يسهل دحضه إذا تصورنا الترميزات، باعتبارها دوغمائية مفرطة في الاحتياط والثبات.

فالشعرية، حسب الاختيار الأول، هي اقتراح لبناء المقولات التي تسمح بالقبض على الوحدة والتنوع، مرة واحدة، لكل الآثار الأدبية، وقادرة على تحديد لقاءات ممكنة بين المقولات. وبهذا المعنى، فإن موضوع الشعرية يكون مؤسسا، قبلا، عن طريق الأعمال المفترضة

والأعمال الواقعية، على حد سواء⁽⁵⁾ «فهي لا تتوخى التأويل الصحيح للآثار الأدبية كعلم للأدب*، مع أنها تملك طموحا علميا في التناول فليس موضوع علم ما هو الواقعة الخاصة، ولكن القوانين التي تميزه» (تودوروف، 1972، ص 106). وعليه، فإن الشعرية تتخذ موضوعها في بلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية باعتبارها خطابا أدبيا تظهر فيه مبادئ تناسل لا نهائية من النصوص.

وحسب تودوروف⁽⁶⁾، فعلى الشعرية أن تجيب على عدة أسئلة جوهرية، يمكن ترتيبها كما يلي:

(1) ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب كوحدة داخلية ونظرية. أو بتحديد التقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

(2) ما هي الوسائل الوصفية الكفيلة بتمييز مستويات المعنى، وتحديد مكونات النص الأدبي.

بإيجاز فإن الشعرية تتوخى تاريخا للأدب من زاوية طرائقه التعبيرية، كما يقول اخنباوم.

وأخيرا، أريد أن أنبه لبعض الممارسات المرتبطة بالشعرية كالقراءة واللسانيات - فالقراءة هي مواجهة للكتابة التي «تنحدر من إشارة دلالية للكاتب»⁽⁷⁾. . . أي باعتبارها «حرية وكيانا مرموزا مكثفا أكثر فأكثر، فإن القراءة هي تهشيم لعالم الكتاب وإعادة لصنعه»⁽⁸⁾. وحتى وإن كانت القراءة تتوسل بأدوات الشعرية، فإنها ليست تطبيقا لها، ذلك أن القراءة تهدف لاستخلاص المعنى من غير أن تسغرقها المقولات الشعرية. أما اللسانيات فتختلف عنها معا، على أساس أن موضوعها هو اللغة في ذاتها - أقصد اللغة الطبيعية - باعتبارها مجموعة من المقولات الصورية، بينما تهدف الشعرية إلى استخلاص مقولات الخطاب، ولكن هذا الاختلاف، في الموضوع لا يعني أنها مختلفتان جوهريا، فهما تتوسلان بنفس المفاهيم، ومن ثم تنخرطان في عالم الأنساق الدالة، عالم السيميوطيقا. ولعل حلم (جاكيسون) في تعاون بين أهل الخطاب وأهل

اللغة، سيتحقق يوما ما، ويشجع اللغويين على ارتياد عالم لم يحظوا بارتياده: عالم الخطاب الأدبي بالخصوص.

إن هذا المشروع الذي أستعرضه اليوم، بشيء من الجزم، كان مجرد خطوات، بل قطرات تراكمت لتؤسس نظرية متماسكة، تملك ذاكرة أوسع من حرائق الزمن أو بهرجة الماء. فللشعرية تاريخ موغل في القدم، حتى وإن كان موضوعها أي الأدب، (أو الأدب باعتباره خطابا)، لم ينشأ إلا حديثا مع الرومانسيين. وكما اقترح ذلك (م. ه. أبراهام) فإنه من الممكن وضع صنافة للنظريات الشعرية حسب ما سماه بالعناصر المكونة للفعل الأدبي وهي: المؤلف - القارئ - الأثر الأدبي - العالم أو الكون⁽⁹⁾.

(1) الشعرية (الترجمة العربية) ص. 10

(2) Ibid ص. 11

(3) Huit questions de poétique. P. 17

(4) تودوروف - ديكر (1972) ص. 106

(5) Ibid ص. 107

(6) Ibid ص. 107

(7) درجة الصفر في الكتابة ص. 39

(8) نقد وحقيقة. ص. 83 * والمصطلح لرولان بارت (نقد وحقيقة) ص. 83.

(9) The mirror and Lamps - Oxford (1953)

لمحة تحقيقية :

(1) شعرية أرسطو :

يمكن أن نعتبر مبدئيا كتاب أرسطو (الشعرية) الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة أول كتاب في نظرية الأدب . فهو استثناء ، واستثناء جميل . فهذا الكتاب مفارقة جد سعيدة ، يقول تودوروف شخصا هذه المفارقة : «فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب (لكن المقارنة خادعة ، بطبيعة الحال) » . والكتاب ، كما هو معروف ، ليس موضوعه الأدب ، وبالتالي فلا علاقة له بنظرية الأدب ، ولكنه كتاب في المحاكاة بواسطة الكلام ، ولذلك فإن هذه الشعرية تركز على مبدأ المحاكاة . وكل شيء يبدأ بتحديد الانسان ككائن محاك ، رغم أن أرسطو لا يعالج أي نوع من المحاكاة . فالمحاكاة ، كما تبرز من الشعرية تمر من محاكاة فنية ، بصفة عامة ، إلى المحاكاة بواسطة الصوت ، إلى المحاكاة عبر الكلام : فهل كان أرسطو يعرف ما نسميه ، نحن ، بالأدب ؟ يقول أرسطو في تعريف المأساة التي تشكل مع الملحمة الأجناس الممثلة : «إن المأساة هي تقليد لعمل رصين تام على شيء من الامتداد ، بخطاب منمق ، لا يكون تزويقه جميعه في كل قسم من أقسامه ، ويكون تحت شكل مأساوي لا روائي مستعملا الرعب والشفقة لتطهير الأهواء التي من هذا النوع⁽¹⁰⁾» فأثر المحاكاة هو اللذة ، ولكن التطهير (= كاثارسيس) أيضا ، فعلى «الشاعر» كما يقول أرسطو «أن يحصل على ما تعطيه اللذة والخوف المثاران بمساعدة المحاكاة⁽¹¹⁾» . فالنقد الأرسطي هو شعرية ، أي نظرية في الوصف ، ومع ذلك لا ينبغي أن ننسى أن نصه حافل بما ينبغي فعله ، وما يجب تجنبه . فهل هذا الجانب التعليمي هو الذي حال دون تطوير طروحاته في العصور المتتالية⁽¹²⁾؟ وبالتالي ، قاد الخلف إلى نزعة تحكيمية . ورغم أنني لا أزعج إحاطة بالكيفية التي تدور بها هذا الكتاب عند العرب (ابن رشد ، القرطاجني) وعند الأوربيين (في القرون الوسطى) فإن شهرة الكتاب قد حالت دون مخالفته أو تجاوزه . وعلينا أن ننتظر الشكلايين الروس الذين بدأوا من حيث انتهى أرسطو .

(2) ما بعد أرسطو :

يرسم تودوروف صورة للتطورات التي شهدتها النقد الأدبي ابتداء من عصر النهضة، فيرى أنه تم حسب الأوجه التالية :

- (1) بعث كتاب الشعرية.
- (2) كثرة التأملات حول الأجناس الأدبية (التي حدد أرسطو خصائصها النوعية [التراجيديا، الملمحة]).
- (3) بروز فكرة وحدة الفنون عبر علم الجمال.
- (4) ميلاد نظرية الأدب مع الرومانسيين الألمان (شليغل - غوته . . .) تنظر إلى الأدب باعتباره مفهوما له استقلاله النوعي .

ومعلوم أن النظرية النقدية الوصفية لم تمت مع القرنين التاسع عشر والعشرين بل تشبثت بحقها في الوجود أمام نقد ميهووس بالتقويم، يتلذذ بتأويل الآثار الأدبية. «ومن بين أحلام الوضعية، في العلوم الانسانية التمييز، بل التعارض، بين التأويل الذاتية، المحترمة والاعتباطية - والوصف كنشاط يقيني ونهائي . وابتداء من القرن التاسع عشر، صيغت مجموعة من المشاريع، من أجل نقد علمي لن يكون إلا وصفا خالصا للآثار الأدبية، بعد أن أبعد كل تأويل⁽¹³⁾» وجاءت الشعرية، بعد كل هذا المخاض العسير، لكي تجعل حدا لهذا التعارض، معيدة بذلك سمتها النوعية، جاعلة موضوعها القوانين الداخلية، والخصائص المجردة والباطنية للأدب.

(3) شعرية بول فاليري :

نقرأ في مجلة (تل كل) : إن «الأدب مليء بالأشخاص الذي لا يعرفون بالضبط ما يقولون، ولكنهم أقوياء بحاجتهم للكتابة⁽¹⁴⁾» لم تكن حاجة الكتابة هي ما يؤرق «فاليري» كما يقول «جينيت»، بل الذي كان يحدث السرور في نفسه هو توغله في النفس البشرية، من خلال شفافية وعمق الكلام⁽¹⁵⁾ فما يميز العمل الأدبي في نظر «فاليري» هو كونه تجليا للكلام ذاته وليس ارتباطه بالأشياء⁽¹⁶⁾ وعليه فإن العمل النقدي سيكون إضاعة لسر الخلق الشعري مثلا . واللذة الشعرية لذة ليست لها

غاية إلا ذاتها «فليس هناك من غاية وأكثر الفنون صفاء هي التي تنفصل عن كل استدلال وعن كل عمل دلالة وفي حقل الفن يرتفع الحقيقي إلى مرتبة تواطؤ مطبق بدقة⁽¹⁷⁾».

وفي هذا القول، يعتنق «فاليري» بوضوح مذهب (ملارمي) ويرى مثله أن الشعر لعبة، طقس، دين، ليس له من هدف محدد، فهو القانون الخاص لذاته، وهو غايته الخاصة⁽¹⁸⁾ وأيضاً، فإن «كل فنطازيا خالصة... تجد طريقها، من خلال المواضع المختلفة في مختلف الحساسيات التي تؤسسنا، فلا نبدع إلا ما يبدع وما يراد أن يبدع⁽¹⁹⁾». وهذه الإشارة إلى الخصائص النوعية للأدب، باعتبارها شكلاً مطلقاً، قد تقرب فاليري من الشكلايين الروس. إذا، ما هو العلم الذي سيتابع هذا الصفاء الشعري؟ هل هو علم النفس؟ لا، لأن «كل عمل أدبي هو عمل أشياء أخرى من غير المؤلف⁽²⁰⁾». إن هذا العلم هو الشعرية. فكيف فهم فاليري الشعرية؟ وعلى أي أساس؟

تجمع كثير من المصادر التي تعرضت لتاريخ النظريات الشعرية بأن فاليري قد مر بمرحلتين في فهمه المصطلح:

(1) المرحلة الأولى: فهم «فاليري» الشعرية على أنها مرتبطة بالاستعمال العام، فلا يتعلق الأمر، هنا، بمجموعة قواعد ولا بفن الشعر.

(2) المرحلة الثانية: وبالعودة إلى المعنى الاشتقاقي للشعرية، اكتشف فاليري أن الشعرية هي مفهوم بسيط للفعل (poeïnn)، حيث يقول: «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي إسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في أن الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر⁽²¹⁾». وستكون الشعرية، إذًا دراسة للخصائص النصية لهذا الفعل الافتراضي (= الممكن) للمعطيات اللغوية. لكن هل استطاع مواطنو فاليري - الفرنسيون - أن يمددوا فاعلية هذا التشريع؟ وهل استهوتهم هذه التخريجات الجديدة على التفكير الأدبي عند الفرنسيين؟ ذلك ما لم

يتحقق إلا مع التحليل البنيوي في مرحلة الستينات، بعد الرياح الخصبية للشكلانيين الروس والنقد الجديد بإنجلترا وأمريكا وأعمال المورفولوجيين الألمان بشكل ما.

(4) جاكبسون والشكلانيون الروس :

ما هي الشكلانية؟ يعرفها جان لويس كابنيس (J. L. Cabanes) قائلاً هي : «تيار من الدراسات الأدبية تطور في روسيا بين سنتي ألف وتسعمائة وخمسة عشر وألف وتسعمائة وثلاثين، وينبغي وضع هذا التيار في علاقة مع ازدهار اللسانيات البنائية وخاصة مع الحلقة اللسانية لبراغ، هذه الحلقة التي تبدو، جزئياً، كأصل في نشأته^{*}. وينبغي خاصة وضع هذا التيار في خط المستقبلين الروس، وينبغي ربطه - بشكل أكبر اتساعاً - مع هذا التيار الأدبي والجمالي، من (ملارميه إلى جويس)، الذي أكد على القوانين الداخلية للخطاب الأدبي. ووقف على المستوى النقدي ضد النزعة التاريخية المهيمنة⁽²²⁾» وبالتالي فإن نظرية الأدب عند الشكلانيين ستكون بالطبع استجلاء لميكانيزمات القول وتفكيكاً لآليته الداخلية بعيداً عن أي إحالة على التاريخ.

فما هي الشعرية عندهم؟ وما مرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟

في سنة 1919 ظهر أول توجيه للشعرية عند الشكلانيين. ففي دراسة لجاكبسون عن شعر خليبنكوف (Khlebnikov) عرف الشعر على أنه اللغة في إطار وظيفتها الجمالية، «وهكذا، فإن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية، أي ما يجعل من عمل معطى عملاً أدبياً⁽²³⁾» ومعنى هذا القول أن موضوع الشعرية (أو علم الأدب) هو الأدبية، أي آليات الصياغة والتركيب؛ فالشعر مثلاً، هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة في إطار طرائق التعبير، «فإذا أرادت الدراسة الأدبية أن تصير علماً» يقول جاكبسون «فعلينا أن نعترف بالطريقة باعتبارها شخصية (ها) الوحيدة⁽²⁴⁾». وهكذا انتقل اهتمام الشكلانيين إلى تحليل مجمل البنى الحكائية.

- العمل الأدبي، عند أنخباوم كما جاء في دراسة لمعطف غوغول

- ليس إلا تأليفاً ولعباً.

- وهو عند تينيانوف (Tynianov) نظام من العوامل المترابطة (Sys-
tème de facteurs corrélatifs).

- وارتبط اجتهاد شكلوفسكي (Chklovsky) بإقامة صنافه للأنماط
السردية انطلاقاً من أشكالها البلاغية.

- في حين اهتم فلاديمير بروب (V. Propp) بالقوانين التي تتحكم
في بنية الخرافة الشعبية، انطلاقاً من نظرية الوظائف، من خلال معالجة
أبنية تتكرر يمكن معرفتها وتحديدتها وإدراك المبادئ الأساسية التي
تكمّن تحتها.

- كما اهتم شكلوفسكي وتينيانوف بالتطور الأدبي.

وهكذا طرحت الشعرية، عند الشكلانيين، كأحد مهامها تجاوز
آفاق البلاغة والأسلوبيات وذلك بالتخلص من المعيارية أو طغيان
التجريب والتنظير (بالي [Ch. Bally] بخاصة) وفض معضلات الخطاب
الأدبي.

لم تنته الشكلانية أبداً، بل تناسلت في فضاءات أخرى، في
ألمانيا، إنجلترا، أمريكا وفرنسا:

(1) ففي ألمانيا نشطت المدرسة المورفولوجية ما بين
1925 - 1955⁽²⁵⁾ مستثمرة تراث غوته (GOETHE). فيما يخص مفهوم
الجشطات (المستمد من فاوست غوته) الذي يتحدد كنفى وعزل
للمظهر المتحرك، وذلك برفض الفرضيات الجمالية. كما شكلت أعمال
ليو شبيتزر (L. Spitzer) وكارل فوسلر (K. Vossler) مرجعاً لها. وهكذا
حلل ج. مولر (G. Müller) مقولات الزمن، وأ. فالزل (O. Walzel)
مسائل السرد، أما أ. لامير (E. Lammer) فقد حلل بنى الحكى. وأهم
أثر لهذه المدرسة كتاب أندري يول (A. Jolles): الأشكال البسيطة (les
formes simples) 1930⁽²⁶⁾.

(2) وفي إنجلترا وأمريكا نشأ تيار النقد الجديد (New Criticism)
الذي جعل من مهامه الخاصة تأويل النصوص مبعداً لكل نشاط
نظري. كما طرح جانبا جل المناهج التاريخية الوضعية والبيوغرافية،
وبالخصوص محاولة تفسير النص انطلاقاً من أصوله، واعتبر ذلك وهماً

تكوينيا (Genetic fallacy) بجانب وهم القصد (Intentional fallacy) الذي يتجلى في تأويل العمل الأدبي انطلاقاً من مقاصد المؤلف. أو حتى الاقتراب من النص بما يتركه فينا من انفعالات واعتبرت المسألة مجرد وهم عاطفي (Affective fallacy) كما رفض هذا التيار أي صبغة تواصلية (fal-lacy of communication) يقول ارشبلد ماك ليش «A poem should not mean but be»: (Archibald M. Leish) ولكن أن توجد (فقط)⁽²⁷⁾ وقد شكلت الصورة الشعرية مركز اهتمام هذا التيار (ريتشاردز - امبسن - بروك . . .) مع التراث الحكائي والنقدي هنري جيمس (Henry James).

3) أما التيار الأخير - التحليل البنيوي الفرنسي فجاء متأخراً (1960)، متأخراً عن أصوله الشكلانية إذ هو شكلانية جديدة (Néo-formalisme) حاولت تحديد اتهامات المصدر مركزة على كيفية قراءة النصوص باعتبارها «بداية جديدة للرموز التي صاغت ذلك الأثر»⁽²⁸⁾ وهكذا فإن «ملازمة نص - ليس عن طريق الرؤية، وإنما بالكتابة - تضع بين النقد والقراءة هوة هي نفس الهوة التي تضعها كل دلالة فينا بين جانبها الدال وجانبها المدلول»⁽²⁹⁾ لأن القراءة عادة ما تتوخى تشهياً للنص وعشقا للأثر الأدبي. وبخلاف هذه القراءة، تقوم «وظيفة القارئ» (ف) «إدراك هذا القارئ الضمني ينخرط في النص، بنفس الدقة التي تكون عليها حركات الشخصيات»⁽³⁰⁾ وقد اهتم هذا التيار بتحليل أنماط الحكيم وتعديل اجتهادات الشكلانيين الروس وتقديم تصنيفات جديدة في هذا الباب (بارت - غريماس - شتراوس - جنيت - كرسيفا . . .).

- (1) الشعرية (الترجمة العربية) ، ص 10 .
- (2) Ibid. ، ص 11 .
- (3) *Huit questions de poétique* ، ص 17 .
- (4) تودوروف - ديكر (1972) ، ص 106 .
- (5) Ibid. .
- (6) Ibid. ، ص 107 .
- (7) درجة الصفر في الكتابة، ص 39 .
- (8) نقد وحقيقة، ص 83 .
- (*) والمصطلح لرولان بارت نقد وحقيقة، ص 83 .
- (9) «The mirror and Lamps» OXFORD (1953) .
- (10) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ف. ف. تنعيم - ت. فريد انطونيوس - ص 65 .
- (11) «La critique Littéraire» Que-sais-je? ، رقم 664 ، ص 13 .
- (12) Ibid. ، ص 17 .
- (13) (Poétique) ، تودوروف، سلسلة لويوان / 45 ، ص 17 .
- (14) «OEuvres» pleiade. T1, p. 575, in Genette (1966, p. 252). .
- (15) المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص 294 .
- (16) Figures I. p. 262. .
- (17) المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص 298 .
- (18) Ibid. .
- (19) Figures I. p.262. .
- (20) Ibid. p. 259. .
- (21) «En lisant les cahiers de P. Valery», E. de la Rochefoucauld. p. 15. .
- (*) للتوضيح أكثر يراجع مقال اخناوم: نظرية المنهج الشكلي مجلة أقلام، عدد 1979/ 10 .
- (22) J. L. Cabanes. «Critique littéraire et Sciences humaines», «Payot», p. 108. .
- (23) R. Jakobson. «Huit questions de poétique», 16. .
- (24) Ibid. p. 17. .
- (25) D.E.S.L. p. 110. .
- (26) «La Critique littéraire», Que-sais-je? n° 664, p. 93. .
- (27) «Intorduction aux études littéraires», méthode du texte, Collective-Duculot (Paris, Gembloux, 1987, p. 16-17.) .
- (28) نقد وحقيقة، لرولان بارت، ص 78 .
- (29) وفي كتاب نظرية الأدب، وليك واوستن تفصيل أكثر.
- (30) «Introduction à la littérature fantastique», p. 36. .

شعرية تودوروف

مفهوم الشعرية وموضوعها عند تودوروف :

من الصعب جدا تحديد مفهوم قار للشعرية ، ذلك أنها ليست ، في أحد معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول ج . جينيت⁽¹⁾ كما أن منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة ، من حيث زاوية النظر والاشتغال كما حددنا سابقا . كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة - يدمج الشعرية ضمنه - باعتبارها تحليلا لتقنيات التحويل ، مع التمييز الدقيق بين الأنواع والمواضيع⁽²⁾ ومعرفة الطرائق الكلامية المميزة للأدب⁽³⁾ وتكون الشعرية ، عند هذا التيار الحديث ، المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر (باعتباره نموذج الأدب⁽⁴⁾) فكيف تتحدد شعرية تودوروف داخل هذا الركام الهائل من النظريات وملحقاتها الجمالية المعقدة؟ يتبنى تودوروف في إطار خيار استراتيجي ، المفهوم الايتمولوجي للشعرية - مستلها التعريف الفاليري لها - في كونها ترتبط بكل الأدب (منظومه ونثره)⁽⁵⁾ إلا أن شعرية تودوروف لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهتمها حتى الأثر الأدبي في ذاته ، إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الاجرائي : الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا ، ذلك أن الشعرية عند تودوروف تريد أن تكون بنوية ، مادام أن الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن بالبنى المجردة (الأدب)⁽⁶⁾ . إلا أن الأدب هو موضوع لكثير من العلوم المشتغلة على الأدب والموظفة له في حقول اشتغالها ، فكيف تتعامل الشعرية - شعرية تودوروف بالطبع - مع هذه العلوم؟ ببساطة ، إن شعرية تودوروف ترى في هذه العلوم عوناً لها ما دامت هذه الأخيرة تجعل الكلام جزءاً من اهتماماتها . وتتميز البلاغة ، في هذا الإطار ، بكونها أقرب الأقربين للشعرية ، لأنها تشتغل على الخطاب (أي المجموع المكون لحقل البلاغة ، في إطار فهمنا لها بشكل واسع)⁽⁷⁾ . وعليه فإن شعرية تودوروف تتحدد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي . ومن ثم ، فهي لا تعطي بالا للأثر الأدبي إلا باعتباره تجلياً لبنية مجردة وعامة ، ليس الأثر الأدبي ، فيها ، إلا إمكانية من بين الامكانيات الكثيرة ، التي تسمح بوصف الخصائص العامة للأدب⁽⁸⁾ .

- 1) figures I p. 261
- 2) «Rhetorique Générale» p. 23 - Points
- 3) Ibid p. 25
- 4) Ibid
- 5) Poétique p. 20
- 6) Ibid p. 27
- 7) Ibid p. 26
- 8) Ibid p. 20

ما الأدب ؟

(1) التعريف :

هذا هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم .

منذ البداية، يبدو لي ضروريا استبعاد اللواحق الأنطولوجية للسؤال كما يجب أن أشير إلى أن هذا السؤال ليس من قبيل أسئلة «بلانشو»، ولا حتى آثاره الميتافيزيقية أي ما يترتب عن نمط هذا السؤال؟ ليست الشعرية اشتغالا على وقائع تجريبية، إنما الذي يهمها، بالدرجة الأولى، البنية المجردة للأدب الممكنة أو المفترضة، لكن هذا التدقيق لا يسهل بتاتا مهمة الشاعر (Poéticien) فعليه مرة أخرى أن يحدد زاوية اهتمامه بالأدب . فالذي يهم شعرية تودوروف ليس هو الأدب باعتباره كائنا (Être) ولكن باعتباره خطابا، يحاول أن يتكلم⁽¹⁾ . إذاً، ما هو الأدب؟ الأدب نظام، لكنه «ليس نظاما رمزيا أوليا (كما يمكن للرسم، مثلا، أن يكون، أو كما هو الأمر مع اللغة في أحد معانيها) إنما هو نظام ثانوي : يستعمل كمادة أولية نظاما موجودا، قبلا، للكلام⁽²⁾» وهذه الفروق الموجودة بين النظام اللسني والنظام الأدبي لا يمكن أن تلاحظ بشكل مستمر إلا بدرجة دنيا، في الشعر الغنائي والشعر الحكمي حيث تنتظم جمل النص مباشرة فيما بينها⁽³⁾، وبدرجة قصوى في النص التخيلي، حيث تشكل الأفعال والشخصيات المستحضرة، بدورها، تشكيلا مستقلا بشكل نسبي، عن الجمل الواقعية (= المادية) التي تعرفنا بها⁽⁴⁾ .

إن التناول السابق يلغي الأبعاد الوظيفية للأدب، فهل هناك مبررات نظرية لمثل هذا الاقصاء؟ وهل الأمر يتعلق بمنظور فلسفي أم هو مجرد تضيق لدائرة الاختصاص؟ من المعروف أن أرسطو يعرف الأدب - والفن بعامة - كمحاكاة بواسطة الكلام (مع أن هذه المحاكاة ليست محاكاة مبتذلة ولا مجانية) لأفعال وأشخاص ليسوا بالضرورة واقعيين أو لم يوجدوا أبدا . «فالأدب تخيل» : هذا التعريف بنيوي إلى

حد ما لكن حينما يتساءل «هيدغر» عن جوهر الشعر فإن جوابه سيكون بالضرورة وظيفيا : «الفن تنفيذ للحقيقة - الشعر تشكيل للكائن بواسطة الكلام» .

فالأدب يمكن أن ينظر إليه من زاويتين مختلفتين : الوظيفة والبنية ، ولكن اختلاف المنظورين لا يمكن أن يؤدي ، بالضرورة ، إلى افتراق هذين البعدين ، ذلك أن الوظيفة قد تخلق بنيتها كما يمكن للبنية أن تخلق وظيفتها إلا أن البنية والوظيفة لا يستتبع بعضهما بعضا بالتبادل بشكل صارم ، مع أنه يمكن ملاحظة قرابة بينهما⁽⁵⁾ لأن التعريف الأول (الوظيفي) لا ينطبق إلا على لون من ألوان الأدب السردي ، بينما يجد التعريف الثاني خصوصيته في المجال الشعري . إن قصور مثل هذه التعريفات هو الذي جر تودوروف مؤخرا ، إلى إعلان فشل هذه المنظورات لأنها تنطلق من تسليم في الاتفاق على ما هو الأدب : لكن ماذا نعني بما ليس بأدبي (le non-littéraire) ؟ ألا يليق بالشعرية أن تشغل بهذه الزاوية ؟ من أجل تجاوز مثل هذا الإشكال النظري ، يقترح تودوروف إدماج مفهوم نوعي ، بإزاء مفهوم الأدب : مفهوم الخطاب⁽⁶⁾ . ما ضرورة ذلك ؟ يجب تودوروف : لأن اللغة تنتج انطلاقا من المفردات وقواعد النحو جملا . ولكن الجمل ليست إلا نقطة انطلاق لكيفية اشتغال الخطاب : وهذه الجمل سوف تنتظم فيما بينها وتلفظ في سياق سوسيوثقافي معين ، وبذلك ستتحول إلى ملفوظات واللغة إلى خطابات⁽⁷⁾ وهذه الخطابات - المختلفة حسب وظيفتها وبنيتها اللفظية - هي ما يشكل نسق الأجناس الأدبية إلا أن هذا الحل لا يرضي التقدم العلمي والمعرفي لتودوروف ، الشيء الذي سيدفعه إلى اقتراح مفهوم آخر أشمل : طوبولوجيا الخطابات* مادام الفرق بين ما هو أدبي وما ليس كذلك غير متاح ولا ممكن . وبعد هذا سيصبح مفهوم الأدب عنده مزجا بين اجتهادات المتأخرين من الكلاسيين وأوائل الرومانتيكيين (كوندياك - فريدريك شليغل) . يقول شليغل : «إن تعريفا للشعر يمكن فقط من تحديد ما يجب أن يكون عليه هذا الأخير وليس ما كان عليه (الشعر) أو ما هو كائن في الواقع . . . »⁽⁸⁾ .

(2) الأجناس الأدبية :

إن انشغال الشعريات الغربية بموضوع الأجناس الأدبية، هو انشغال مصدره إشكالية النص الأدبي في التصور الغربي عبر الأزمنة . وإن مسألة الأجناس الأدبية قديمة شأنها في ذلك شأن الأدب نفسه . وهي بهذا المعنى تشكل وعي الأدب حيث نشأت عبر حركة دقيقة تجريدية ترغب في التحقق من الأدب، في إطار الانتظام داخل التاريخ .

وموضوع الأجناس الأدبية من أخصب المواضيع وأعسرها التي ما زالت تطرح مشاكل نظرية ومعرفية على الشعرية المعاصرة - هذه الشعرية التي ما زالت غير متمسكة ولا يقينية⁽⁹⁾ - أولاً على المستوى التاريخي ، يقول الناقد الألماني كارل فيتور (K. Viëtor) «إن الأجناس الأدبية هي إنتاجات فنية بحيث أن أصلها التاريخي من أغمض الأمور⁽¹⁰⁾» وثانياً، على المستوى المحايث لها، ذلك أنه يصعب القول أن هذا النموذج الخاص أو ذاك يمكن أن يكون نموذج الجنس الأدبي . وبالتالي فإن أهم مشكل نظري ومعرفي، في نفس الوقت، يطرح نفسه بإلحاح هو هذا : هل من الممكن وصف تاريخ الأجناس الأدبية حينما لا يكون هناك أي معيار للجنس الأدبي مدققاً من قبل ، بحيث لا يتضح هذا المعيار إلا بعد نظرة شمولية لمجموع كم الأعمال الفردية التي برزت خلال التاريخ ؟

وإن أهم الأسئلة التي طرحتها الشعرية المعاصرة على نفسها، إزاء هذا الإشكال، اقترحتها من صياغة «جان ماري شايفير» (J. M. Schaeffer) لها⁽¹¹⁾ :

(1) ماذا نقصد بالجنس الأدبي ؟ والأجوبة على هذا السؤال لا تؤسس إلا الاختلاف الجذري ، فقد يكون :

1 - معياراً - 2 - جوهرًا مثاليًا - 3 - قالباً للمقدرة الأدبية - 4 - مجرد مفهوم للتصنيف لا يناسب أي إنتاجية نصية خاصة . . . إلخ .

(2) ما العلاقة التي تربط النصوص بالأجناس الأدبية ؟

(3) ما العلاقة التي تربط نصاً معطى بجنسه الأدبي ؟

(4) ما هي العلاقة الموجودة بين الظواهر التجريبية والتصورات ؟

5) هل الأجناس الأدبية تُطوّر جوهر الأدب؟

لا ينتظر مني أن أجيب عن هذه الأسئلة الضخمة وليس طرحها بالأمر العبثي، لأنها صياغات بديلة لأسئلة قديمة لا تقدم البحث العلمي في هذا المجال، وسأتركها كمنارة لمشاريع طموحة، أمام الطرح الذي يعنيني أولاً مع شعرية تودوروف، الذي يصرح بشكل واضح: «أن الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو، في أيامنا هذه، تزجية للوقت لا نفع فيه إن لم يكن مغلوطة تاريخياً»⁽¹³⁾ ولكن الحديث عن نص أدبي لا بد وأن يتم من خلال الحديث عن جنسه وذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي ينبنى النص حسبها⁽¹⁴⁾ ومع ذلك لا بد أن هناك الكثير من الاعتراضات التي يفصح عنها البحث في هذا المجال، ومنها: هل يحق لنا الحديث عن جنس أدبي ما دون دراسة، (أو على الأقل قراءة) كل الأعمال الأدبية التي تؤسسها؟ نعم لنا الحق في ذلك، لأن أهم مميزات الخطوات العلمية لا تتطلب ملاحظة كل لحظات الظاهرة لوصفها، وإنما تستعمل بدل ذلك عملاً استقرائياً، من خلال مجموع التكرارات التي تنتج، بدورها، إمكانية استخلاص فرضية عامة يتم التثبت منها بتطبيقها على باقي الآثار الأدبية⁽¹⁵⁾ فليس كم الملاحظات بالأمر اللازم، ولكن التماسك المنطقي للنظرية فقط هو المهم. ومعنى هذا أن كل بحث في الأدب يساهم في حركة مزدوجة رغماً عنه من الأثر الأدبي، إلى الأدب (أو الجنس الأدبي) ومن الأدب (الجنس الأدبي) نحو الأثر الأدبي⁽¹⁶⁾ لكن العلاقة ليست دائمة، تكافئية، لأن الأثر الأدبي قد يخرق، بل قد ينزاح عن جنسه لكي يؤسس أصالته. إذاً، فإن التقابل بين الجنس والنوع (Genre/type) يمكن أن يكون مضيقاً وواضحاً، ولكن ينبغي الحذر من إطلاقيته⁽¹⁷⁾.

وللتوضيح، يقترح تودوروف تعريفاً للأجناس الأدبية في كونها وحدات يمكن وصفها من زاويتين مختلفتين: 1 - زاوية الملاحظة التجريبية - 2 - زاوية التحليل المجرد. فالجنس الأدبي، يشكل في مجتمع ما، تردداً لبعض الخصائص الخطابية، وأن النصوص الفردية تنتج وتدرج على أساس معيار قبلي، شكله المجتمع حسب ترميزه الخاص فليس الجنس، الأدبي أو غير ذلك، إلا هذا الترميز لخصائص

خطابية⁽¹⁸⁾ والمقصود بالخصائص الخطابية (Discursive) هو تحويل أي مظهر خطابي إلى مظهر إلزامي (صوتيا، فونولوجيا، أو تيماتيكا أو لفظيا كان).

فالفرق، إذاً، بين فعل كلامي وآخر، وبالتالي بين جنس وآخر، يمكن أن يكون مع أي من مستويات الخطاب هذه. إذاً هل هناك فرق بين الأجناس الأدبية وباقي أفعال الكلام؟

(3) الكلام الأدبي (= الجنس الأدبي) والكلام غير الأدبي :

يقول تودوروف: «إن الخطاب الذي يعرفنا، فقط، على الفكر، غير مرئي، إذا استحيل وصفه⁽¹⁹⁾» فبم يصبح الخطاب مرئيا، مشيرا، وقابلا للوصف؟ نعرف جيدا - يقول تودوروف - أن الفكر يقوم على «الطبيعي» وأنه لا يصبح موضوعا للاثارة إلا إذا تم من خلال غشاء أو رسم أو لباس - الذي هو، بالنسبة لما نحن فيه، الصور البلاغية، فالخطاب دون صور بلاغية هو خطاب شفاف بالمرّة، ومن هنا غير موجود... وإن وجود الصور البلاغية يوازي وجود الخطاب...⁽²⁰⁾ ومعنى هذا أن الكلام الأدبي لا يحدث عمقه وثخنته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري، طلي صورا ورسوما، يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه وتجاوزه، يقول تودوروف: «يمكن أن نلخص، انطلاقا من هذه الملاحظات، أنه يوجد قطبان اثنان داخل الوعي الانساني للكلام: الخطاب الشفاف والخطاب الثخن (Opaque) وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة مرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس: فهو كلام لا يصلح إلا أن يفهم». وفي مقابله، هناك الخطاب الثخن المكسو، جيدا، برسوم وصور لا يجعل ما خلفه مرئيا، وسيكون (بذلك) كلاما لا يحيل على أي واقع، مكتفيا بذاته⁽²¹⁾ ومفاد كل هذا أن الخطاب الذي يوصل شيئا آخر، غير موجود لأنه ينطمس في العملية التواصلية⁽²²⁾ وأهم خاصية للكلام أن الأشياء لا وجود لها، وأن الكلمات لا مرجع لها (Denotatum) وحتى إن وجد فإنه

مرجع خيالي⁽²³⁾، وعلى القارئ أن يعتمد على نفسه في استحضاره، لأن الكلمات تعاني من فقر جوهري في المعنى، كما يقول موريس بلانشو (M. Blanchot)⁽²⁴⁾ وعليه فإن «الأدب يستخدم الصور البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى الصرّف⁽²⁵⁾».

الهوامش

❖ الإشارة هنا لهيدغر.

(1) «La notion de la littérature», TODOROV, p. 09.

(2) «Poétique», p. 30.

(3) Ibid., p. 30.

(4) Ibid., p. 31.

(5) TODOROV, (1987), p. 11.

(6) Ibid., p. 23.

(7) Ibid., p. 25.

(8) Ibid., p. 25.

(9) «Introduction à l'architexte», in «Théorie des genres», Points, p. 81.

(10) Ibid., pp. 13 et 179.

(11) Ibid., p. 29.

(12) Ibid., pp. 180-184-185.

(13) «L'origine des genres». «La notion de la littérature», p. 27. هناك ترجمة عربية

لهذا المقال للدكتور محمد برادة تحت عنوان أصل الأجناس الأدبية، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، 1986، ص 44 و 52.

(14) «Introduction à la littérature fantastique», p. 07.

(15) Ibid., p. 08.

(16) Ibid., p. 11. في تودوروف (1972)، 197 - 198، تصنيف تودوروف للأجناس

الأدبية.

(17) D.E.S.L., p. 196.

(18) «La Notion de la littérature», p. 33.

(19) TODOROV (1967), p. 102.

(20) Ibid. p. 102.

(21) TODOROV, (1967), p. 103 (Larousse) 1967.

(22) Ibid. p. 117.

(23) «La part du feu», Paris, 1949, in TODOROV (1967), p. 117.

(24) Ibidem, p. 117-118.

شعرية تودوروف وتحليل الخطاب الأدبي

تجليات الخطاب ومستويات تحليله :

سبقنا الإشارة - في إطار حديثنا عن الأدب - إلى أن الأدب نظام لكنه نظام ثانوي مادام يستعمل نظاما موجودا قبله الذي هو اللغة . ومن أهم الاختلافات الموجودة بين نظام اللغة والنظام الأدبي ، كون الأول تنظمه قواعد صورية وعقلانية في نفس الآن ، أما النظام الثاني ، فهو لعب وخرق للمعتاد ، فهل يمكن الحديث ، والحالة هذه ، عن نظام ما ، زيادة على كون وقائع الخطاب الأدبي متنوعة ومتعددة؟

يقترح تودوروف ، من زاوية استراتيجية أولى ، تصنيف العلاقات الملحوظة للنص الأدبي إلى مجموعتين كبيرتين :

(1) علاقات حضورية بين عناصر حاضرة .

(2) علاقات غيابة بين عناصر غائبة .

ويعترف تودوروف ، تباعا ، بمحدودية وعمومية تقسيم مماثل ، حيث يقول : «مثل كل تقسيم أكثر عمومية ، فإنه لا يمكن أن يعد مطلقا⁽¹⁾» لأن هناك من العناصر ما يمكن أن تكون غائبة عن النص لكنها حاضرة في الذاكرة الجماعية للقراء - قراء فترة معينة . فالخيار ، إذا ، مجرد تكتيك إجرائي من أجل جمع مجمل العناصر المشكلة للعمل الأدبي⁽²⁾ هذه العناصر جمعها تودوروف في ثلاث مجموعات تسم المظاهر - أو المستويات - اللفظية ، التركيبية ، والدلالية⁽³⁾ . وهذا التقسيم يستند ، في جزء منه ، على تقسيمات السيميائي الأمريكي شارل موريس (CH. Morris)⁽⁴⁾ . ومن أجل إثراء هذه المستويات فإن تودوروف يستند إلى تراث نقدي ثري يرجع في أصوله إلى الاجتهادات المثمرة لنظريات السرد المعاصرة (ج . جينيت بالخصوص) وبحوث المورفولوجيين الألمان ، ومفهوم وجهة النظر المأثور عن التراث النقدي الأنجلوساكسوني حول أعمال «هنري جيمس»⁽⁵⁾ .

وفي الأخير ينبه تودوروف إلى ضرورة النظر إلى التقسيم أعلاه من زاوية إجرائية لا واقعية ، يقول : «فهذه المظاهر الثلاث للأثر الأدبي : تتمظهر في تداخل علائقي معقد وأنها لا توجد منعزلة إلا في تحليلنا⁽⁶⁾»

لأن المبرر هو الكشف عن البنى الأدبية الثاوية وراء كثافة النص، كما أن هذه العناصر (اللفظية، التركيبية، الدلالية) قابلة للملاحظة مباشرة، من خلال عالم الأدب باعتبارها تظهرا لبنية مجردة، وأن دور الشعرية هو البحث عن مستويات تداخلها وانتظامها داخل النص.

المظهر الدلالي :

هناك مبرر واحد لتقديم هذا المظهر، على المظهرين الآخرين، يكمن أساسا في الإهمال الذي تعرض له هذا المظهر⁽⁷⁾ مع أن جل التأويلات (= النقد الأدبي) اشتغلت بمحمولات الآثار الأدبية الفكرية أو النفسية أو الأخلاقية... إلخ. وربما يعود هذا، من جهة، إلى الإهمال الذي تعرض له المستوى الدلالي في الدراسات اللسانية الحديثة - هذه الدراسات التي صارت تلهم نظريات النص الأدبي، ولهذا يرى «تودوروف» أن هذه المهمة صعبة جدا، وأن دور شعرية ليس هو حل هذه المعضلة المعقدة، وإنما جمع شتات الموضوع قصد تقريب الاشكالية⁽⁸⁾. ولهذا لم يتردد في تبني المقاربة اللسانية للمسألة الدلالية من خلال السؤالين التاليين : 1 - ما هي الكيفية التي يدل بها النص؟ - 2 - وعلام يدل؟

(1) ما هي الكيفية التي يدل بها النص؟

إن هذا السؤال الصوري (formel) يشكل جوهر اهتمام اللسانيات اليوم، سؤال صوري لأنه يقف عند حدود معنى الدلالة بمفهومها الضيق⁽⁹⁾ أولا، ولأنه ثانيا، كما يقول تودوروف : «يدع جانبا كل مشاكل الأيحاء (Connotation) والاستعمال اللعبي (Ludique) للكلام، واعتماد الاستعارة» وثالثا لأن هذا السؤال اللسني لا يتجاوز أبداً حدود الجملة، باعتبارها الوحدة الأساسية لتحليل اللسني⁽¹⁰⁾، بمعنى أن المقاربة اللسانية تهتم فقط بالدلالة الحصرية متغافلة عن المعاني الثانية والانتظام الدال للخطاب. ومن أجل تعميق المقاربة اللسانية (= الصورية) للنص، يعتمد التحليل الدلالي المعاصر مبدأ التمييز بين المظهرين التاليين :

1) صيرورة الدلالة في وضعها داخل جداول الكلمات .

2) الترميز في الملفوظ داخل التركيب .

ولأن نظرية النص لا تهتم بالكلمات المفردة - إلا في حالات نادرة⁽¹¹⁾ - فإن الترميز - الترميز في الملفوظ - هو لبُّ اهتمامها . فالمقاربة الدلالية تستعير وضعها من علاقة الدال بالمدلول بينما يهتم الترميز بعلاقة المدلول - أو المدلولات - بذاته - أو بذاتها - في وضعه (ها) التركيبي . وقبل استعراض المنافذ النظرية التي استلهمها تودوروف ، في بحوثه حول المظهر الدلالي للخطاب ، من اللائق أن نشير إلى أن البلاغة هي العلم⁽¹²⁾ الذي انشغل أكثر بهذه المعاني الثانية تحت أسماء : الاستعارة ، الكناية ، المجاز المرسل⁽¹³⁾ .

لقد عرفت النظرية الأدبية - على مستوى تحديد دلالة النص الأدبي - تطورا كبيرا ، فمنذ « غوته » ، « كوليردج » إلى حدود اجتهادات نورثروب فراي (N. FRAYE) نجد إجماعا على كون العلامة اللسانية تتوقف عن كونها شفافة ، أو أداة بسيطة تخدم صيرورة المعنى ، وهي السمة البارزة في الخطاب الشعري لأنه يتميز بالتركيز على المعنى بعيدا عن المرجع⁽¹⁴⁾ يقول غوته : « هناك فرق كبير بين الشاعر الذي يبحث عن الخاص من منظار العام وذاك الذي ينظر إلى العام في الخاص لأن الأول يرغب في الخاص باعتباره نموذجا للعام ، أما الثاني فيعطينا الطبيعة الخالصة للشعر لأنه يعبر عن الخاص من دون أن يفكر في العام⁽¹⁵⁾ » وهو نفس المعنى الذي عبر عنه كوليردج بقوله : « إن الرمز علامة متضمنة في الفكرة التي تمثلها⁽¹⁶⁾ » وتتضح هذه الفكرة إذا استحضرنَا الفرق بين الرمزي والتشخيصي (Symbolique/Allégorique) أو استعملنا اصطلاحية بلاغية تجعل من الرمز - المجاز المرسل من أهم خصائص الشعر ، بينما يستبعد التشخيص - الاستعارة من هذا الخطاب - أي الخطاب الشعري . ورغم أن النص التخيلي - مثلا - قد يشير أو يمثل خارجا ما ، إلا أن النسق الرمزي الثاني الذي تشكله الكلمات (الحكي : Récit) يمتلك خاصية مستقلة⁽¹⁷⁾ . ويأخذ الترميز وجوده من مصدرين اثنين⁽¹⁸⁾ :

1) الأول من النص ذاته .

2) والثاني قد يتعلق بالتفسير بما شاع للكلمة من معنى⁽¹⁹⁾ .

1) مظاهر الدلالة :

استطاع تودوروف في أطروحته للسلك الثالث، أن يميز بين ثلاث مظاهر أساسية للدلالة وهي : 1 - المظهر المرجعي - 2 - المظهر الحرفي - 3 - المظهر المادي .

1) المظهر المرجعي : وهذا المظهر لم ينل اهتمام تودوروف رغم أنه لمح إلى أهميته في كونه يشكل ، غالبا ، الجزء المهيمن في الدلالة وبفضله يستطيع ملفوظ ما الارتباط مع واقع هو الآخر خارجي⁽²⁰⁾ وسيطور هذا المظهر، في بحوث تودوروف، لكن من منظور مختلف ستعرض له حينها نعرض لعلاقة النص بالمرجع .

2) المظهر الحرفي : يمكن تحديد تمظهره في الحالة التي نستحضر فيها الملفوظ ذاته من دون مرجعه، ولكن هذا لا يعني أن هذه العبارة هي «تراكم غير واضح للأصوات أو الحروف بل هي أشبه بوحدة من المعاني، حيث تؤخذ الكلمات ككلمات وليس كأشياء ولا كسلاسل من الظواهر»⁽²¹⁾. وأن أهمية هذا المظهر تكمن في كونه يعطي للملفوظ بعض العمق لأن دلالاته في هذه الحالة، لا تتكون فقط مما توحى به، بل أيضا مما هي عليه⁽²²⁾.

3) المظهر المادي : وفي مقابل المظهر الحرفي، يوجد ما هو أكثر منه من حيث إسهامه بدرجة عالية في تعميق الملفوظ، بحيث يصير أشبه ما يكون بالموضوع المستقل أكثر من كونه متتالية متجانسة من الكلمات . ولعل هذا ما يعطي هذا المظهر قدرة فائقة على تغيير الدلالة الكلية⁽²³⁾ للملفوظ، وتميزه عن العديد من العلامات الأخرى (الخطابات) وبالاختصاص اللغة الشفوية⁽²⁴⁾.

وأخيرا، فإن المظهر الدلالي في شعرية تودوروف يبدو متعثرا مستلبا لصالح المظهرين الباقيين (اللفظي، التركيبي) وهذا ربما يرجع، في نظري، إلى انعدام وجود طرائق ممكنة لوصف هذا المظهر أولا، وثانيا لأن معرفتنا ما زالت سطحية حول القضايا التي تخص البنية الرمزية للخطابات .

(2) علام يدل النص ؟ أو النص والمرجع :

إن المشكل الذي يمس الكيفية التي يدل بها النص يكاد يكون مشكلا منجزا، رغم اختلاف منظري الأدب، رغم المعوقات الاجرائية، إلا أن مشكلة النص والمرجع، أو النص والواقع تبدو غير محلولة منذ البداية لأنها تطرح مشاكل متعددة منها الاجرائي والمعرفي. فنحن نتفق منذ البداية على أن النص الأدبي كيان من الكلمات تتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، وأن كائنات النص هي كائنات من ورق، هي بإيجاز عصارة مخيلة المؤلف. كما نصطدم منذ البداية بخلط شنيع بين الواقع والواقعية، وبين الواقع والحقيقة، وبين الواقع والتوثيق والنص والمحتمل. إن العديد من هذه التراكبات من الأوهام تصعد في أصولها إلى أرسطو وأفلاطون، وتجد تجليها مع الطبيعيين والواقعيين كتيار في القرن XIX. فهل نحن بحاجة إلى توضيح القضايا أم يجب أن نركن للوضوح - كيفما كان هذا الوضوح - ونتجنب الخلط الذي تسلمناه من التراث النظري والتطبيقي لمن سبقنا؟ أم علينا أن نطرح الاشكالية غير مؤملين في حل نهائي لها. . معتبرين مشكلة المرجع إيتوبيا كما قال مشيل فوكو (M. Foucault) ⁽²⁵⁾ أو مجرد شكل من أشكال الرياضة اللفظية يجبر فيها النص القارئ على اعتباره كذلك ⁽²⁶⁾. مهما تكن أحكامنا حول متغيرات الخطاب الواقعي، فلن تكون إلا أحكاما تصدر عن موقف مضاد للواقعي - موقف إيديولوجي صريح أو ضمني.

(1) الخلط بين الواقع والحقيقة :

يشير تودوروف في شعريته إلى أن منظري الرواية الأوائل (ومنهم : (ب. د. هويت = Huot) كانوا يطرحون النص في مقابل التاريخ أو أجناس أدبية أخرى ناظرين إلى التاريخ باعتباره حقائق كلية، بينما بإمكان النص الروائي - مثلا أن يكون كذبا كله، جملة وتفصيلا ⁽²⁷⁾ (فماذا بقي بين الرواية والكذب؟) ولهذا يجب علينا أن نميز، بادئ ذي بدء، بين الواقع والحقيقة، بالمعنى المتداول في المنطق الصوري ⁽²⁸⁾، يقول جوتلوب فريج (G. FREGE) في وصف الخطاب الأدبي: «حينما نستمع، مثلا، إلى قصيدة ملحمة فإن الذي يثيرنا، بعيدا عن التناغم

اللفظي، هو معنى الجمل، فقط، وكذلك الصور والمشاعر التي توحى بها (أي معنى الجمل). فإذا طرحنا مسألة الحقيقة، فسنترك اللذة الجمالية جانبا ونتجه نحو الملاحظة العلمية. وهذا هو السبب الذي يتساوى حسبه «أوليس»، مثلا، مع مرجع أولا، حينما ننظر إلى القصيدة باعتبارها أثرا من الفن»، ويعلق تودوروف قائلا: «فمسألة النص الأدبي، حول حقيقته، غير ملائمة وتعود إلى قراءته كأشبه ما يكون بنص لا أدبي⁽³⁰⁾»، والنص الأدبي حتى وإن كان وثيقة، فهو وثيقة ناقصة من الدرجة الثانية كما يقول جاكبسون - «إن الرواية [مثلا] لا تحاكي الواقع ولكنها تخلقه⁽³⁰⁾».

(2) الواقع والمحتمل :

يتحدد المحتمل - كمفهوم شائع - من خلال تعدد دلالي كبير: ولهذا لا بد من حصر مجمل محمولاته قصد الإبانة عن تبعاته ومتغيراته داخل الفكر الأدبي المعاصر. يميز تودوروف بين أربعة أنواع من المحتمل، فهو قد يعني :

(1) علاقة ما بالواقع .

(2) أو ارتباطا بين نص خاص ونص آخر (وهذا المعنى لأفلاطون وأرسطو).

(3) علاقة النص بجنسه (كما نجد ذلك عند الكلاسيين الفرنسيين في كون الكوميديا تمتلك محتملها المختلف أساسا عن محتمل التراجيديا).

(4) قدرة نص ما على إقناعنا بأنه يتقيد بالواقع وليس بقوانينه الخاصة (عند الطبيعيين مثلا) بمعنى من المعاني.

إن المحتمل هو القناع الذي لبسته قوانين النص، وعلينا كقراء أن نأخذ الأمر في ارتباطه بالواقع⁽³¹⁾ فهل معنى هذا أن الاعتقاد بالواقع هو علة كافية في حاجتنا إلى التكلم؟ فالأدب الذي يرمز إلى استقلالية الخطاب لم يقنع مع ذلك أصحاب الفكرة القائلة بأن الكلمات تعكس الأشياء⁽³²⁾. إن الغرض من دراسة المحتمل يجب أن يكون لغاية الإبانة عن حقيقة مفادها أن الخطابات لا تتحكم فيها صلتها بالمرجع، ولكنها

تخضع مباشرة لقوانينها الخاصة ، وأن الاعتقاد بكلام شفاف ، مجرد وهم ليس إلا⁽³³⁾ . ومن حسن حظ التحليل الأدبي العلمي الجاد أن المفهوم - المحتمل - لم يعد مستعملا إلا في التعليقات النقدية من الدرجة الثانية .

(3) النص والايديولوجيا :

يبرز إشكال حضور الايديولوجيا (بما هي تمثيل جمعي يهيمن على مجتمع ما ، خلال حقبة معطاة) بخاصة في الأدب التخيلي ، فهو قد يجد نفسه في مواجهة مفتوحة معها سواء وعى ذلك أم لم يعه . إن الايديولوجيا ، من هذه الناحية ليست هي المرجع ، «إنها خطاب ولكنه ذو ميزة إسهابية ، منقطع ، بحيث أننا نادرا ما نعيه»⁽³⁴⁾ .

ويميز تودوروف بين نمطين من العلائق بين النص الأدبي ومجموعة التمثيلات التي تشكل النسق الايديولوجي :

(1) إما أن يحاول النص اختراق صلابة الجنس مخترقا في نفس الوقت الايديولوجيا .

(2) أو يكتفي بالجنس الأدبي من دون بحث عن تماثل ممكن مع الايديولوجيا وذلك بإعلان لاستقلاله الذاتي⁽³⁴⁾ وكخلاصة لهذا الجزء من البحث يمكن أن أعرض - في الخطاطة التالية ، لأهم مكونات المرجع ، حسب شعرية تودوروف ، إذ تتحدد العلاقة بين النص ومراجعة الممكنة بالشكل التالي :

الجنس الأدبي
الرأي العام

النص ↔ المرجع

الواقع
الايديولوجيا

(3) نحو فرضية لتييمات الأدب :

في جزء سابق من البحث، أشرت إل أن المظهر الدلالي في شعرية تودوروف، يقدم نفسه بشيء قليل من الحساس. ويبدو أن تخوفاته استراتيجية بالدرجة الأولى، ومنطقية مع نفسها ثانيا. وتحتل فرضية تأسيس تيماتيكية عامة للأدب، إحدى المظاهر البارزة لهذا التخوف: فكيف يمكن أن نتحدث عن تيمات أو أفكار في الأدب دون أن نقلص خصوصية الأدب فيتحول الأدب إلى مجرد نظام للترجمة؟ «فالمشكل الأكثر تعقيدا والأقل وضوحا في كل نظرية الأدب، هو كيفية التحدث عما يتحدث عنه الأدب⁽³⁵⁾»، ذلك أن وصف وحدات التحليل التيماتيكية لم تتطور لحد الآن، كما أن المشكلة تطرح صعوبتين اثنتين⁽³⁶⁾:

(1) تحويل الأدب إلى مجرد «محتوى» ومن ثمة تجاهل خصوصية الأدب ومساواته مع غيره من الخطابات.

(2) أو تحويله إلى مجرد شكل وبالتالي إنكار صلاحية التيمات في ظل تحليل أدبي.

إن تودوروف لا يود أن يقول من وراء هذا بضرورة دمج هذين المستويين (وأكثر من هذا، فإنه يرفض هذه الثنائية بل يطالب بتجاوزها) وإنما يدعو إلى استعمال مفهوم البنية باعتبار النص الأدبي كلاً ووحدة ديناميكية⁽³⁷⁾.

ويحدد تودوروف مفهوم التيمة (THÈME) باعتباره مقولة دلالية قادرة على الحضور على طول النص، أو حتى ضمن مجموع الأدب (تيمة الموت)⁽³⁸⁾. ومن مظاهر الصعوبات التي تواجه دراسة التيمات ثلاث:

(1) استبعاد اللسانيات - باعتبارها الملهم الأول لأغلبية النظريات الأدبية المعاصرة - للمعنى وارتباطها بالمستويات الصوتية - الوظيفية، وكذا التركيب. ولعل الشيء الذي عقد المسألة كون المقاربات النظرية، في الأدب، تقبل دراسة المكونات الشكلية (الايقاع، التأليف) ولكنها ترفض بقوة كل ما له صلة بالمحتوى⁽³⁸⁾.

(2) قصور الدراسات التيماتية (جان بيير ريشار - جورج بولي - جان روسي - جان ستاروبنسكي كأبرز تمثيلها) عن بناء نظرية تحليلية متكاملة، وضعف لائحتها الاصطلاحية، ذلك أن النقد الموضوعاتي مجرد ترجمة للعمل الأدبي لا غير، كما أنه غير كوني، ولا يزودنا بالأدوات الكفيلة بتحليل وتفسير البنى العامة للخطاب الأدبي، زيادة على كونه - أي النقد الموضوعاتي - يستعمل مقولات لا أدبية لوصف موضوعات أدبية⁽³⁹⁾.

(3) إن أغلبية الأنساق التيماتية تستمد أدواتها من إحدى النزعات المعاصرة في التحليل النفسي: أ - (نظرية النماذج العليا ليونغ (JUNG) - ب - نظرية المكونات المادية للخيال (الاسطوانات الأربعة) عند غاستون باشلار (G. BACHELARD) - ج - نظرية الأدوار الطبيعية (الفصول الأربعة، الساعات...)) عند نورثروب فراي - د - نظرية الأساطير الغربية (نرسييس، أوديب) (عند جيلبير ديران G. DURAND)⁽⁴⁰⁾.

إن العيب الأساسي، في استلهام هذه النزعات النفسية كونها تساهم في طمس خصوصية الأدب، لأنها لا تستوعب الأدب، فقط بل تتجاوزه إلى أنساق أخرى. ولكن هذا لا يعني أن تودوروف يشك في وجود عناصر تيماتية في النص الأدبي لأن مثل هذا الرفض لن يحل المشكلة أبدا، يقول تودوروف: «يجب أن يتوصل إلى الإبانة عن التشابه (الحاصل) بين الأدب وأنظمة العلامات الأخرى مع إظهار أصالته النوعية»⁽⁴¹⁾...

وهذا سيشكل مدخلا جديدا لهذا الموضوع، من خلال سؤال جوهرى وبديل: ألا يمكن أن تؤسس هذه الفرضية - فرضية تيماتية أدبية عامة - داخل الكلام والأدب⁽⁴²⁾؟ وينتهي تودوروف من خلال مدخله عن الأدب العجائبي - إلى كيفية نموذجية في دراسة التيمات تقوم على ما يلي:

(1) - 1 - أولا، جمع التيمات بطريقة شكلية وتوزيعية بالضبط. ومن هذا، نحصل على جزء من مجموعات هذه التيمات بحيث أن كل

مجموعة تشمل التيمات التي تشكل كلاً على ما يبدو، أي ما يمكن أن يوجد، حقيقة، مجموعة في عمل أدبي خاص.

2 - وبعد الحصول على هذه الفئات الشكلية، نحاول تأويل هذه التصنيفات نفسها⁽⁴³⁾.

وقد يحتاج البعض، بأن هذه الطريقة، قد تبدو ساذجة، لكنها ضرورية كمحاولة أولى، يمكن أن تعتمد الحدس كموجه لها.

(2) - 1 - يمكن أن نؤول تيمات ضمير المتكلم باعتبارها عملاً للربط بين الإنسان والعالم، ضمن نظام الإدراك - الوعي⁽⁴⁴⁾.

2 - كما يمكن تأويل ضمير المخاطب باعتباره عملاً للربط بين الإنسان ورغباته، وبالتالي مع لا شعوره⁽⁴⁵⁾.

(1) «Linguistique Générale», J. Lyons, 1970, (Larousse), p. 307.

(2) «Poétique», p. 32.

(3) يقول بيير غيرو: «إن الدلالة هي الاجراء الذي يجمع (بموجبه) بين شيء كائن، مفهوم أو حادث وعلامة تسمع باستحضاره: الغيمة علامة المطر...» عن: «La sémantique», Que-sais-je?, n° 655, p. 11.

(4) «Poétique», p. 33.

(5) في تحليل النص الشعري، حيث يكون التطابق تاماً بين المعاني والأصوات - وقد طور أ. أميسون معنى التضمين هذا، في مقال له بعنوان: «As-Sémantique de la poésie section des mots». سلسلة لوبوان (رقم 103)، ص 31-35.

(6) وقد استطاعت جماعة مو = Mu أن تطور أكثر، هذا التراث، في عمل طليعي. ولعلم النفس الفرويدي واللاكاني ولع قوي بهذه المظاهر ولكن من وجهة تحليل - نفسية.

(7) «Poétique», p. 33.

(8) D.E.S.L., p. 322.

(9) Ibid., p. 330.

(10) Ibid. p. 331.

(11) Ibid. p. 322. يمكن أن نجد موازياً للتقسيمات السابقة، عند غوته وكولدرج وغيرهما، ما يقابلها عند تودوروف في تمييزه بين الكلام الشفاف والكلام الشخن في كتابه «Signification et littérature»، ص 102.

(12) «Poétique», p. 34.

(13) وذلك بالانتقال من النص الأدبي إلى النص النقدي (= تأويل) بمختلف الطرق الهرموتيكية أو قواعد مجردة عامة.

(14) «Littérature et signification», p. 14.

- Ibid., p. 15. (15)
- Ibid. p. 16. (16)
- Ibid. p. 16. (17)
- Ibid., p. 18. (18)
- «Les mots et les choses». Paris, Gallimard, 1966, p. 133. (19)
- «La production du Texte», M. Riffaterre : (L'explication (des) faits littéraires), (20
Paris, Seuil, 1979.
- «Poétique», p. 35. (21)
- D.E.S.L., p. 334. (22)
- (23) ولا يعني هذا أن الأدب لا يربط أي علاقة مع مستويات حياتية أخرى (الاجتماعية بالخصوص) ولكن الأمر يتعلق، بدلا من ذلك، بنوع من التراتب بين هذه المستويات، يقول تينيانوف: «إن اعتبار الترابط بين الأنظمة من غير اعتبار للقوانين المحيطة لكل نظام، خطوة سيئة من المنظور المنهجي (Méthodologique)»، ص D.E.S.L., p. 336-335.
- «Poétique de la prose», p. 175 et «Poétique», p. 37: T. TODOROV (1971-1968). (24)
- T. TODOROV (1987), p. 88. (25)
- (26 / 27) Ibid., p. 86 et «Poétique de la prose», 176. ليست كل جملة إحصائية بالضرورة. وهذه الواقعة معروفة، جيدا، عند اللسانيين والمناطقية... أن الجملة إحصائية: أولا، ليست هناك درجة وسطى. / ويسمى الشكلايون الروس العلاقة الأولى بالتحفيز (أو العلبة) (Motivation) والثانية بالتجرد (Dénudation) والتجرد هو استعمال الطريقة الأدبية خارج غلبتها المعتادة مع إبراز الخاصية الأدبية للعمل الأدبي (توما شفيسكي).
- D.E.S.L., p. 336. (28)
- «Introduction à la littérature fantastique, p. 99. (29)
- Ibid., p. 100. (30 / 31)
- D.E.S.L., p. 283. (32) يجب أن نميز بين التيمة والغرض (propos - Thème) لأن المفهوم الثاني يحيل على مجال التحليل النفسي.
- T. TODOROV (1970), p. 150. (33)
- Ibid., p. 106. (34 / 35)
- D.E.S.L., p. 284-285. (36)
- TODOROV (1968), p. 38-39. (37)
- T. TODOROV (1970), p. 112. (38)
- Ibid. p. 146. (39)
- Ibid., p. 106. (40 / 41)
- D.E.S.L., p. 284-285. (42)
- TODOROV (1968), p. 38-39. (43)
- T. TODOROV (1970), p. 112. (44)
- Ibid. p. 146. (45)

4) المظهر اللفظي للنص الأدبي :

مبدئياً، يشكل هذا المظهر - بجانب المظهر الدلالي - أهم الجوانب التي تشغل الشعرية، في إطار حضورهما الخالص ضمن سياق خاص. ويكمن المظهر اللفظي في الجمل الملموسة المكونة للنص⁽¹⁾، وبالضبط ما يمكن اعتباره عناصر أولية للجمل، من مستويات صوتية ونحوية، إلى آخره⁽²⁾.

ويطرح هذا المظهر نوعين من المشاكل، يحددهما تودوروف كالتالي⁽³⁾:

1) المشاكل المرتبطة بالملفوظ (وهي التي تمس سجلات القول أو ما يسميه تودوروف بالأسلوب بالمفهوم الضيق).

2) المشاكل المرتبطة بالتلفظ (وهي التي تخص عملية بث النص وتلقيه. ويدرس تودوروف هذا الجانب ضمن ما اصطلح عليه بالرؤى أو وجهة النظر - الصيغة والزمن).

1) خصائص الملفوظ :

7 - سجلات القول :

يمكن أن نحدد مع تودوروف سجلات القول بأنها الكيفية التي يعرض بها السارد، مثلاً، قصته⁽⁴⁾ معطياً هيمنة لعناصر بعينها، إذ «ليست هي متقابلات حقيقية بل خصائص متدرجة ومتواصلة»⁽⁵⁾ من مثل استعمال مستويين لغويين اثنين: الفصحى والعامية. وهذه المستويات - أو السجلات على الأصح - هي التي تساعد، بشكل مضبوط على التمييز بين الكاتب الذي يشير إلى الأشياء وذاك الذي يتحدث عنها، وعليه، يميز تودوروف بين نوعين من السجلات الرئيسية: التمثيل والسرد⁽⁶⁾ وهما مظهران لنمط الملفوظ المستعمل من طرف كاتب ما. ويتميزان أصلاً، على أساس التأكيد على المظهرين المرجعي أو الحرفي أو على أساس طريقة التلفظ. وقبل أن نشرع في

حصر القضايا التي تشغل هذا المظهر، أشير إلى أن سجلات القول والرؤى تشكّلان، معاً، داخل نسيج السرد، مقولتين متصلتين بشكل دقيق لأنها يُعيّنان صورة السارد⁽⁷⁾.

أ - مقولة الملموسية أو التجرد : إنها أول مقولة تساعد القارئ على تمييز سجل ما، أي ما يدرك بداهة أو وجهة (ويضرب تودوروف لذلك مثلاً بالرواية الواقعية التي يهيمن فيها الاهتمام بعرض التفاصيل المادية على عكس الرواية الرومانسية التي يهيمن عليها التحليل والتحليلات والخواطر).

ب - مقولة حضور أو غياب المظاهر البلاغية : وتمس هذه المقولة الثانية، القدرة على إبراز سجل ما، حضور أو غياب المظاهر البلاغية، أي ما سماه تودوروف سابقاً، بالثخانة (Opacité أو الكثافة) والشفافية. وهذا ما يساعد على تحديد مدى تصويرية الخطاب الأدبي (figuralité).

ج - مقولة حضور أو غياب التناص : أما المقولة الثالثة فتتمس مستوى التناص الموجود أو الغائب بين خطاب لاحق وخطاب سابق. ويسمى تودوروف الخطاب الأول الذي لا يستحضر خطاباً آخر بالأحادي القيمة (Monovalent) (باعتباره حداً)، أما الخطاب التالي الذي يستحضر أساليب في القول سابقة، بالخطاب المتعدد القيم (Poly-valent) ص 15. ويعترف تودوروف، في هذه النقطة، بأسبقية الشكلايين الروس في دراسة هذا المظهر الثاني من خلال الاعتراف بقيمته اللغوية، لكن باختين (M. Bakhtine) هو أول من صاغ نظرية متكاملة عن تعدد القيم التناصية⁽⁸⁾ فالكاتب - أو المؤلف - في نظر باختين يتعرض كباقي أعضاء جماعته، لتأثير كلمات غير محايدة، مشحونة بالانطباعات والتقويمات الصادرة عن الآخرين. فالكلمات، كما يخلص إلى ذلك، مسكونة بأصوات الآخرين. وليكايل رفاتير (Mik-haïl RIFFATERRE) كما يقول تودوروف - الفضل في صياغة الفرضية حول الكيفية التي يحول بها النص الشعري مجموع الخصائص النوعية لأسلوب ما، أو تقليد معين أو أي نمط معين في كيفية استعمال الكلمات أو طرائق الشعر. إن هذا الحفر الأولي، قد يفيد، في نظر تودوروف، في

صياغة نظرية عامة للمستنسخ (le cliché) قد تكون أسلوبية أو تيماتيكية أو سردية، وهي التي قد تلعب دورا حاسما في تشكيل معنى خطاب ما⁽⁹⁾.

د - مقولة ذاتية الكلام : والمصطلح لامييل بنفنست (E. BENVE-NISTE) وهو آخر سمة مميزة في أي سجل قولي بحيث أن كل ملفوظ في ذاته آثار تلفظه من وصف أو حكم قيمة، فكل جملة تشتمل على تقويم ما ولكن بدرجات مختلفة، وهو الأمر الذي يسمح لنا بمعارضة خطاب تقويمي مع بقية سجلات القول⁽¹⁰⁾.

ويميز تودوروف داخل هذا السجل بين مجموعة من الفئات ذات خصائص أشد صرامة :

1) الأولى هي ما سماه شارل بالي (Ch. Bally) بالخطاب العاطفي (أو التعبيري).

2) الثانية وهي ما يتحقق من خلال قطاع معزول بشكل جيد، من المفردات وهو ما يسميه تودوروف بالخطاب المشروط⁽¹¹⁾.

لكن الأدب المعاصر استطاع مزج هذين الخطابين وربما تجاوزهما إلى ما هو أعقد، مما يطرح مشكلا عويصا على الشعرية لاستكناهاه أو البحث عن تأويل دقيق لفاعليته داخل الخطاب الأدبي المعاصر، بالطبع. وهذا ما قد يجعل مظاهر السجلات السابقة قاصرة عن استيعاب حركية الخطاب الأدبي وتغيراته المستمرة.

2 - الأسلوب بالمفهوم الضيق :

إن تودوروف لا يميز - بل لا يفصل - أصلا بين سجلات القول والأسلوب، فهما عنده نفس الشيء. ونحن بتوزيعنا لهما بهذا الشكل لا نريد أن نقول العكس، والسبب، في هذا، إجرائي بحث اقتضته طريقة وصف وتصنيف اجتهادات الرجل ليس إلا. وعليه فلا قيمة لهذا الترتيب إلا ما يمكن أن يزيد في وضوح المعطيات وتصنيفها بشكل دقيق. ومن أجل ذلك، ومن أجل إدراك جيد لمدلول الأسلوب عند تودوروف يجب أن نميز المعاني الجارية لهذه الكلمة⁽¹²⁾ :

(1) قد يقصد به أسلوب عصر معين أو حركة فنية ما . ومن الأفضل أن نستعمل ، هنا مفاهيم من مثل حقبة - جنس - نوع .

(2) أو قد يكون بمعنى أسلوب عمل أدبي معين - وهذه المقولة أكثر عمومية وأشد تجريدا .

(3) وقد يعتبر الأسلوب انحرافا عن معيار ، لكن الابانة عن هذا المعيار قد تطرح مشاكل إجرائية جمة .

(4) وقد يستفاد منه نوع وظيفي للكلام (الأسلوب الصحفي أو الإداري ، . . . إلخ) .

ويتحدد مدلول الأسلوب عند تودوروف بعد كل هذه التمييزات «باعتباره الاختيار الذي يجب أن يجريه النص من بين عدد معين من الالتزامات المتضمنة في اللغة . والأسلوب بهذا الفهم ، يوازي سجلات اللغة وترميزاتها الصغرى ، وهذا ما تحيل عليه تعابير من مثل الأسلوب المجازي ، الخطاب الانفعالي . وإن وصفا لعبارة ما ، ليس إلا وصفا لمجمل المميزات الكلامية⁽¹³⁾» .

ومن أجل إحاطة شاملة بالخصائص الأسلوبية لنص ما ، وبشكل دقيق ، لابد من مقارنة مزدوجة تشمل المستويين التاليين :

(1) مستوى الملفوظ وذلك على صعيد مظاهره اللفظية ، والتركيبية والدلالية ، وما يتفرع عنها من مستويات صغرى من سمات مميزة (صوتية أو دلالية) إلى حدود الملفوظ كلية .

(2) مستوى التلفظ ، أي على صعيد العلاقات المحددة بين أبطال الخطاب (المتكلم / المستقبل / المرجع) . ولأننا سنشير إلى أهمية هذه المستويات في تحليل الخطاب الأدبي - ولأننا ، أيضا أشرنا إلى إجرائية البعض منها فيما سبق - فإننا نتوقف عند هذه الحدود ، لتفحص جيدا ، خصوصية المستوى الثاني الخاص بالتلفظ .

(2) خصائص التلفظ :

إن وصف هذا الجانب الخاص بالتلفظ هو الذي يطرح ما يسميه تودوروف بالخطاب المحمول⁽¹⁴⁾ المنجز عبر تحويلات معينة ذات صبغة نحوية، وهو ما يتم عبر ما يعرف بالأسلوبين: المباشر وغير المباشر. ومن أهم جوانب هذا المظهر ما يميزه بالرؤى - ووجهات النظر، الصيغة والزمن.

1) الرؤى - وجهات النظر: (الأوضاع السردية) :

حينما نقرأ عملاً أدبياً، فإننا لانملك إذاك إدراكاً مباشراً للأحداث التي يصفها هذا العمل لأن أحداثه تقدم بشكل مختلف عن الشكل الذي ندركه بها⁽¹⁵⁾. وإن مختلف أنماط الإدراك والتعرف على خصوصيات الحكيم هي ما يسميه تودوروف بالرؤى: «وبشكل دقيق، فإن الرؤية تعكس العلاقة الموجودة بين ضمير الغائب (ذات الملفوظ) وضمير المتكلم (موضوع التلفظ)، وبين الشخصية والسارد⁽¹⁶⁾». وعليه، فإن أهم تساؤل يطرح على قارئ الحكيم الأدبي: من الذي يرى الأحداث؟ من الذي يرويها؟ وترتبط الأجوبة المعطاة، للقارئ بزاوية نظر خاصة تتعلق بنوع وجهة النظر⁽¹⁷⁾ المتبناة. وهذه هي المقولة الأساسية التي تتيح إمكانية تشخيص الانتقال من الخطاب إلى العمل التخيلي.

لم يهتم النقد الأدبي، بهذه الناحية، إلا في القرن العشرين، حين برزت إلى الوجود أول دراسة منهجية خصصت لهذه المسألة (The Craft of fiction) «خدعة التخيّل» لبرسي لايوك (P. Lubbock).

وبعد هذا تتالت الدراسات محللة هذه النقطة تحت أسماء النظرة بويون (J. Pouillon) - المنظور - التبثير (G. Genette) والمظهر عند تودوروف⁽¹⁷⁾.

وقبل أن أتحدث عن الكيفية التي يشغل بها تودوروف هذا المفهوم، أشير إلى أن الأدوات الاجرائية مستمدة من مصدرين اثنين:

1) في كتاب الأدب والدلالة (1967) استمد المفهوم كما هو من بويون (Pouillon).

2) أما في كتبه التأسيسية (الشعرية - شعرية النثر - أجناس الخطاب إلخ...) فإن تودوروف ينوع مصادره: جيرار جيت - الشكلاونيون الروس (توماشيفسكي - تينيانوف... إلخ) وهذه المرحلة هي الخصبة في الحياة العلمية للرجل.

لكن تودوروف لم يكتف في هذه المراحل بنقل هذه المفاهيم وتشغيلها بشكلها الأول، بل كان يميل إلى تعديلها مستبعدا ما تشمله من بديهيات وتعميمات⁽¹⁸⁾.

يحيل مفهوم الرؤية (أو وجهة النظر) عند تودوروف على العلاقة القائمة بين السارد والعالم الممثل (أو الشخص). وإذا كان هذا المفهوم أكثر ارتباطا بالفنون التمثيلية فإنه يهتم أيضا، فعل التمثيل في كل صيغة داخل الخطاب التمثيلي أو فعل التلفظ في ارتباطه بالملفوظ⁽¹⁹⁾. وقد حاول النقد المعاصر إقامة تقابلات تتيح تنظيم كل السمات التي تميز العلاقات الموجودة بين السارد والعالم الممثل⁽²⁰⁾.

ومن أجل عملية إجرائية بحثية يقترح تودوروف أن نقارب مقولة الرؤية لسانيا، بمقولة الشخصية حسب المعنى الذي تفرزه هذه الأخيرة من العلاقات القائمة بين أبطال الفعل الخطابي: 1 - ضمير المتكلم وضمير المخاطب - 2 - الملفوظ ذاته وضميري الغائب والغائبة. وعليه، فإن مفهوم الرؤية يدمج مفاهيم التلفظ والملفوظ، فتصير طريقة السرد، بذلك تمتلك ثلاثة أبطال على الأقل⁽²¹⁾:

- 1 - الشخصية (ضمير الغائب) - 2 - السارد (ضمير المتكلم) -
- 3 - والقارئ (ضمير المخاطب) أو ما يسميه تودوروف تحت نعوت - 1 - الذي يُتحدث عنه - 2 - الذي يُتحدث - 3 - والذي يتحدث إليه.

وهكذا لا يمكن لصورة السارد أن تكون منعزلة، إذ في الوقت الذي يظهر فيه السارد، مع أول صفحة فإنه يكون مصحوبا بما يمكن تسميته بصورة القارئ⁽²²⁾، ولكن لما كان السارد غير المؤلف فإن

القارئ الذي يتوجه إليه العمل التخيلي ليس هو الذي يقرأه. كما أن صورة السارد في النص تفترض مبدئياً تسليمنا بوجود مؤلف ضمني، أي (ذلك الذي يكتب) وليس الشخص المؤلف. فالمؤلف الضمني «هو الذي ينظم النص، وهو المسؤول عن حضور أو غياب جزء معين من القصة، أي أنه ذلك الذي يؤكد النقد النفسي على تحديد هويته «كإنسان»⁽²³⁾. وقد يحدث ألا يظهر للعيان، ومعنى ذلك فإن المؤلف الضمني والسارد قد ذُوباً في بعضهما البعض، ولكن من غير أن يفقد السارد دوره غير القابل للمقارنة⁽²⁴⁾. لأنه في العديد من النصوص، قد «يلبس» شخصيات العمل التخيلي أو قد يبرز من خلال أحكام القيمة التي تطفو على سطح صيرورة السرد. وما قيل عن السارد والشخصية والمؤلف الضمني يقال أيضاً عن القارئ، هذا القارئ الذي يجب ألا نخلطه بالقارئ الواقعي.

وهكذا تتفاعل داخل بوثقة الرؤية كل هذه العناصر بشكل معقد، كأن تلتقي صورة السارد مع صورة القارئ، أو يوجد السارد بجانب شخصيات العمل التخيلي. فكل هذه العناصر الأربعة تحدد، حسب تودوروف، إشكالية الرؤية. هذه الإشكالية التي بدأت تفقد من حيويتها⁽²⁵⁾ وفاعليتها التحليلية، رغم أنها شكلت نقطة ساخنة عند مختلف طرائق الكتابة. فالأدب المعاصر (الرواية الجديدة - الرواية الجديدة الجديدة) بدأ يرفض مبدأ التمثيل، كما أن النقد المعاصر أيضاً، لاحظ أن مقولة الرؤية لا تملك إلا قيمة وصفية ليس إلا، وبالتالي فإنها ليست دليل نجاح أو إخفاق العمل التخيلي.

(2) الصيغة - الزمن :

أن تنتقل من التخيلي إلى الواقعي، معناه أن تمسح النص الأدبي. إذ ليس هناك واقعة، أولاً، ثم لها تمثيلها ثانياً. فليس هناك إلا معطى واحد: هو النص الأدبي⁽²⁶⁾. فكل ما يبينه القراء من عوالم بعد طيهم لصفحات العمل الأدبي هو بناء شخصي، رغم تشابه بناءاتهم - تخطيطاتهم، إذ أن الأشياء لا تستنفذ ذاتها في أسمائها. وهذه البناءات التي ينظمها كل القراء ناجمة، أصلاً، عن الأخبار التي يستقونها من

العمل الأدبي . ويميز تودوروف بين مجموعة من الأنماط - الخصائص التي تحدد طبيعة هذه الأخبار ، عدها في ثلاثة : 1 - مقولة الصيغة - 2 - مقولة الزمن - 3 - مقولة الرؤية .

وإذا كانت مقولة الرؤية - كما رأينا - هي الطريقة التي يدرك بها السارد الحوادث المنقولة ، فإن مقولتي الصيغة والزمن تحددان على التوالي : 1 - درجة حضور الحوادث في النص - 2 - ارتباط مستويين زمنيين : زمن الخطاب التخيلي وزمن العالم التخيلي .

1) مقولة الصيغة : إن العمل التخيلي يُجري الانتقال من متتالية من الجمل الملموسة إلى عالم خيالي ، بحيث تفقد تلك الجمل صلتها بمرجعها ، ولا يبقى بين أيدينا إلا خطاب سردي يوحى بعالمه الخاص⁽²⁷⁾ . إن هذا التحول الذي تفرزه مجموعة من الصيغ اللغوية هو الذي يجعل كل كلمة هي ذاتها ولذاتها ، بعكس الحوادث غير اللفظية التي لا يطرأ عليها أي تنوع في الصيغة اللهم بعض التنوعات التاريخية التي قد توهم بواقعية ما⁽²⁸⁾ . فالأمر في الحالة الأولى - كما يوضح ذلك تودوروف - يتعلق «بإقحام مصاغ لذاته في النص الحاضر . وفي الحالة الثانية ، يتعلق الأمر بتسمية وقائع لفظية بواسطة الكلام ، ومع ذلك يبقى أن القاسم المشترك بين الحالتين هو اعتباريتهما⁽²⁸⁾» .

لقد رأى و. أورباخ (A. Auerbach) في تتابع مختلف صيغ التمثيل مفتاحا لتاريخ داخلي للأدب ، هذا في الوقت الذي رأى ر. كلوج (R. Kellog) في ذلك معادلين لنزعتي المحاكاة والرمزية⁽²⁹⁾ في استمرارية فريدة . ويقترح تودوروف تصنيفا آخر مستمدا إياه من ج. جنيت - يقوم على ضرورة التمييز بين ثلاث درجات للإقحام :

1) الأسلوب المباشر : حيث يكون الخطاب منقولا والعالم ثابتا . وهذا الأسلوب هو الذي يزيل كل فرق بين الخطاب السردى والعالم الذي يستدعيه . ويرى تودوروف في «شعرية النشر» أن حديث الراوي يمكن أن يعتبر ، أيضا ، أسلوبا مباشرا رغم بعض الفروق الأساسية . ويصح هذا الوضع في الحالة التي يمثل فيها الراوي داخل النص⁽³⁰⁾ .

(2) الأسلوب غير المباشر : (أو الخطاب المحكي) : ويكون ذلك بالاحتفاظ بمضمون الجواب الذي افترض التلفظ به ، ولكن مع إدماجه في قصة السارد ، إلا أنه قد يحدث أن تكون أغلبية هذه التغييرات غير نحوية من مثل حذف أو اختصار الانطباعات العاطفية . ويوجد - كما يلاحظ ذلك تودوروف - أسلوب وسط بين الأسلوبين السابقين يطلق عليه في الفرنسية (Le Style Indirecte Libre) : ومن أهم خصائصه أنه يتضمن كل الاشارات التي تحيل على الذات المتلفظة⁽³¹⁾ .

(3) الخطاب المروي : حيث يكفي هنا بتسجيل محتوى عملية الكلام دون الابقاء على أي عنصر منه⁽³²⁾ . من أجل فهم حقيقة هذه الصياغة النظرية ، نقبس المثال الذي ضربه تودوروف لذلك : «لقد أخبرت أمي بأنني قررت الزواج من ألبرتين» . فهذا الخطاب المروي يشير أولاً إلى أن هناك فعلاً تلفظياً ، ومضمون ذلك التلفظ ، لكننا نجهل ، كليةً ، الكلمات التي قيلت حقاً - أي المتلفظ بها فعلاً⁽³²⁾ .

(2) مقولة الزمن : هذه هي المقولة الثالثة التي تحدد انتظام الحوادث المروية . فأن تصنع حكياً معناه أن تتمثل زمناً ما ، هذا الزمن يندمج في زمن آخر أيضاً ، وهذا الآخر يتمثل زمناً ثالثاً لعله زمن التلقي . فما نسميه زمناً ، في المورفولوجيا - مورفولوجيا لغة ما - لا يدخل إذاً ، في ارتباط بسيط ومباشر مع ما نسميه زمناً على الصعيد الوجودي . إن زمن المحكي هو وسط بين هذين لأنه يخص الارتباط الخاص بين الذي يتكلم والذي يتكلم عنه ، أي البحث في تمثيلية الزمن في ارتباطه مع لحظة التلفظ ، وهذا ما يسمى في شعرية تودوروف بزمن الخطاب⁽³³⁾ ، إلا أن هذه المقولة - مقولة الزمن - تطرح قضيتين اثنتين بينهما علائق خاصة : زمنية العالم المقدم وزمنية المقدم له . ورغم بداهة هذا التقسيم إلا أنه لم ينل حقه من البحث إلا حديثاً . ومن جهة أخرى إذا كان زمن العالم المتخيل (زمن القصة) معداً تعاقبياً ، فإن جمل النص الأدبي لا تخضع أبداً ، ولا يمكن أن تخضع لهذا النظام ، وعلى القارئ أن يعيد لهذه الفوضى انتظامها ، ذلك أن هذه الجمل تحيل ، في نفس الآن على حوادث متناقضة⁽³⁴⁾ . فكيف نحافظ على هذا التعدد ، في لحظة البناء هذه؟

ولأن تودوروف - كما أدركنا ذلك مشاهدة أو حدسا - لا يهتم بالوقائع - ومنها الوقائع الزمنية - فإنه يركز على المقولة وما يتفرع عنها من قضايا، تاركاً أمر الوقائع للقراءات النقدية المحايدة للنص المفرد بشكله التجريبي . في زمن الحكى الأدبي يختلف زمن الحكاية المروية عن زمن تلقيها . وهذا ما يجعل تودوروف - مستلهما دائماً ج . جنيت - يميز بين قضايا الزمنية (Temporalité) التالية :

(1) زمن القصة (T. de l'histoire) وهو زمن التخيل أو الزمن المحكى أو الممثل وهذا الزمن يخص العالم المتحدث عنه .

(2) زمن الكتابة (T. de l'écriture) (الحكى أو الحاكي) : وهو زمن مرتبط بصيرورة التلفظ الحاضر في النص .

(3) زمن القراءة (T. de la lecture) : وهو تمثيل للزمن الضروري الذي يقرأ فيه النص ، إلا أن هذا الزمن غير واضح بشكل كافٍ والواقع - يردف تودوروف قائلاً - أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة ، وسنضطر دوماً إلى الحديث عن نسب تقريبية⁽³⁵⁾ . ويميز تودوروف داخل هذا الزمن بين عدة حالات⁽³⁶⁾ :

(1) تعليق الزمن : أو الاستراحة : ويكون ذلك حينما لا يتطابق أي زمن تخيلي مع زمن الخطاب (في الوصف أو الخواطر مثلاً) .

(2) الحذف : ويحدث هذا في الوقت الذي لا يتطابق أي جزء من أجزاء زمن الخطاب في زمن التخيل .

(3) المشهد : وهي حالة التوافق التام بين الزمنين . ويكون ذلك في حالة واحدة فقط ، عبر حكي بالأسلوب المباشر . ويكون ذلك في المرويات والمحكيات الشفوية كما هو الأمر في الحدث المسرحي .

(4) الوصف (أو الاسترجاع) والتلخيص : وهما حالتان تسمان الكيفية التي نضخم بها زمن التخيل أو نختزله إلى مدة قصيرة . وهذا التمييز لأرسطو الذي يفرق بين المحاكاة (Mimésis) والسرْد (Diégésis) . ونجد نفس الأمر بالنسبة للنقد الأنجلوسكسوني في التمييز بين العرض (To show) والحكى (To tell) .

إذا كانت هذه الأزمنة الثلاثة تنظم داخل النص فبجانبها توجد
 أزمنة خارجية تتقاطع مع النص على شكل علاقات . وهذه الأزمنة هي :
 1 - زمن المؤلف - 2 - زمن القارئ - 3 - الزمن التاريخي .
 فهذه العلاقات التي تخلقها كل هذه المقولات تحدد ، بالضبط ،
إشكالية الزمنية في الحكى .

- (1) T. TODOROV (1970), p. 375.
- (2) Ibid., p. 376.
- (3) Ibid., p. 24.
- (4) T. TODOROV (1967), p. 83.
- (5) T. TODOROV (1968), p. 40.
- (6) T. TODOROV (1967), p. 83.
- (7) Ibid., p. 86.
- (8) يقول باختين : إن عنصرا معينا مما ندعوه رد فعل على أسلوب أدبي سابق ، يوجد في كل أسلوب جديد وهو يمثل كذلك جدالا داخليا ، أسلبة مضادة خفية ، إذا أمكن القول لأسلوب الآخر . وهو يصاحب عادة المحاكاة الساخرة (Parodie) الصريحة «La poétique de Dostoïevski» ، باريز - سوي ، (1970) عن تودوروف (1968) ص 44.
- (9) T. TODOROV (1968), p. 45.
- (10) Ibid., p. 47.
- (11) Ibid., ويكون هذا الخطاب بواسطة مجموعة من الصيغ اللغوية من مثل : Certaine- ment, peut-être, pouvoir, devoir .
- (12) T. TODOROV (1972), p. 383 (Le style).
- (13) Ibid.
- (14) Ibid., p. 386.
- (15) T. TODOROV (1967), p. 79. et TODOROV (1968), p. 56.
- (16) T. TODOROV (1967), p. 79.
- (17) Poétique, p. 56. / ص 6 / 7 ، س 1 ، العدد 1 ، جريدة الحوار الأكاديمي والتربوي . وهكذا فإن مفهوم الرؤية أو وجهة النظر يشير إلى الطريقة التي تدرك بها الحوادث المنقولة من طرف السارد ، وبالتالي من طرف القارئ المفترض عن : ص 116 : «Poétique» dans (Qu'est-ce que le structuralisme), (Seuil) . «Temps et roman», J. Pouillon, Paris, Gallimard, 1946.
- (18) وعلى سبيل المثال تودوروف (1967) ، ص 29 ، و (1972) ، ص 286 - 411 .
- (19) Ibid. p. 411.
- (20) Ibid.
- (21) Ibid., p. 412.

- (22) (وهو المسرود له) TODOROV (1967), p. 88 - TODOROV (1968), p. 67.
- (23) D.E.S.L., 413.
- (24) ومن الخطأ الفظيع أن تفصل كلياً هذا السارد عن المؤلف الضمني هو أن نعتبره ببساطة شخصية من الشخصيات TODOROV (1968), p. 66.
- (25) TODOROV (1968), p. 63.
- (26) TODOROV (1968), p. 49.
- (27) TODOROV (1971), p. 177.
- (28) TODOROV (1968), p. 51.
- (29) TODOROV (1972), p. 335.
- (30) TODOROV (1971), p. 178.
- (31) TODOROV (1968), p. 51.
- (32) Ibid., p. 52.
- (33) D.E.S.L., p. 398.
- (34) TODOROV (1971), p. 178. بحث استعمله الشكلايون الروس كقرينة للتمييز بين المتن
- (fable) والمبنى (Sujet) وللمورفولوجيين الألمان نفس التقسيم بين (Erzählzeit) (زمان السرد) و (Erzählte Zeit) (الزمان السرد).
- (35) TODOROV (1968), p. 54.
- (36) TODOROV (1972), p. 400.

3. المظهر التركيبي :

1. التركيب (أو التأليف) :

يشكل هذا المظهر، بالإضافة إلى المظهر اللفظي، أكثر المظاهر صورية، الشيء الذي يسمح بوصفه بدون الإشارة إلى المعنى⁽¹⁾ أي معنى النص الخاص. والاحالة هنا لا تخص تركيب الجمل بل تركيب العلاقات التي تكون بين الوحدات النصية (الجمل، مجموعات من الجمل، ... إلخ⁽²⁾) التي تأتلف داخل أجزاء النص، وفي هذه الحالة يصبح الحديث عن التأليف (Composition) أكثر من أي شيء آخر⁽³⁾.

لقد تبلورت نظرية النص، منذ مدة قصيرة، لكنها عرفت أوجهها مع المقاربات ذات المنظور السيميائي (= السيميوطيقي) وبخاصة مع جوليا كريستيفا (J. Kristeva) التي حاولت، في كل مؤلفاتها التأسيسية - Sémanalyse - 1985- (La révolution du langage poétique - 1978-) إنضاج نظرية للنص عامة وشاملة، أخذ خلالها، مفهوم النص معنى نوعيا. وإن التحليل التركيبي للنص يستند على مبدأ التحليل القضوي (Propositionnel) بحيث يختصر الخطاب في قضايا بسيطة منطقيا، تتشكل من عامل (موضوع) أو من محمول... وهكذا نجد أن الجملة: الطفل يبكي، ليست إلا شكلا لسنيا، مركبة من المنظور المنطقي، من قضيتين متتاليتين: س طفل وس يبكي - وكما يقول جان دييوا (J. Du Bois)، في معجمه اللسني أن القضية تماثل ما يمكن تسميته بالجملة الصغرى. وانطلاقا مما سبق، يمكن أن ندرس العلاقات والارتباطات التي تقوم بين القضايا. هذه القضايا التي تكون على شكل ثلاثة أنماط، تحدد ثلاث انتظامات للنص: الانتظام المنطقي - الانتظام الزمني - الانتظام المكاني. وإن هذه الانتظامات قد توجد مجتمعة أو متفرقة لكنه من المستحيل أن توجد متفرقة: ذلك أن العمل الأدبي الخاص يستعمل، دفعة واحدة، العديد من أنماط العلاقات بين وحداته. وهو يخضع، إذا، إلى العديد من الانتظامات في نفس الآن⁽⁴⁾. ويخضع تواتر هذه العلاقات - أو البنيات - إلى مبدأ الهيمنة الذي يمكن تحديده من زاويتين⁽⁵⁾:

1) المظهر الكمي الذي يشير إلى العلاقة الأكثر تواترا بين الوحدات.

2) المظهر الكيفي : ذلك أن هذه العلاقات الموجودة بين الوحدات تبرز في أوقات معينة.

1) الانتظام المنطقي :

من خصائص الحكمي ، قديما ، احتكامه إلى نظام منطقي صارم . وتعرف العلاقة المنطقية ، التي تربط بين أجزاء النص ، تحت اسم الاستتباع أو السببية⁽⁶⁾.

ويشمل هذا الانتظام كل العلاقات المنطقية القائمة بين القضايا ، من مثل : السببية ، الفصل ، الوصل ، النفي ، والاحتواء . وتعتبر القضية الأولى ، أي السببية ، من أكثر القضايا ترددا في المحكميات ، إلا أنه ليس مفهوما بسيطا ، بحيث أنه كثيرا ، ما يخلط مع مبدأ التتابع (أو الزمنية) . ويجمع هذا المبدأ شروط الوجود والنتائج والعلل⁽⁷⁾.

ومن أجل تمييز هذا المفهوم ، يعتمد تودوروف الفرق الذي يجريه فورستر (FORSTER) بين الانتظام السببي والانتظام التتابعي : فجملة : مات الملك ، ومن بعده ماتت الملكة (حكى أو انتظام زمني) بينما جملة : مات الملك ومن بعده ماتت الملكة حزنا فهي انتظام سببي أي عقدة (In-trigue) ، وإن التتابع المنطقي هو في نظر القارىء علاقة أمتن بكثير من التتابع الزمني ، وإذا تلازما فهو لا يرى ، منهما ، إلا الأول⁽⁸⁾ . ولكن السببية تبرز كقضية خالصة في الخطابات البديهية بالخصوص (المنطق - خطاب المحامي أو الخطاب السياسي) ، أما في مجال الأدب فيعتبر رسم الشخصية الجنس الأدبي الخالص السببية ، حيث يتم إيقاف مجرى الزمن نهائيا⁽⁹⁾.

1) أقسام السببية : كما سبقت الإشارة إلى ذلك فإن مفهوم السببية ليس بسيطا وبالتالي فإنه يمكن الحديث عن عدة أقسام للسببية ، حصرها تودوروف في ثلاثة :

أ - السببية المباشرة: وهي التي تكون على الشكل التالي :
س شجاع - س يتحدى الغول - سندباد يحب أن يسافر - سندباد يذهب
مسافرا . ويسمى تودوروف هذه السببية أيضا السببية السيكلوجية⁽¹⁰⁾ .
فهذه السببية هي نتيجة فعل .

ب) السببية التوسطية: وفي هذه الحالة فإن ظهور قضية أولى لا
تترتب عنه أي نتيجة . ولكنه من خلال مجرى الحكى يظهر س كشخص
يتصرف بشجاعة . وهذه السببية* متشعبة ، منقطعة ، لا تترجم بواسطة
فعل أوحده ولكن عبر مظاهر ثانوية لللائحة من الأفعال تكون في الغالب
متباعدة بعضها عن البعض⁽¹¹⁾ .

ج) السببية المنعقدة بواسطة قانون عام⁽¹²⁾ . بحيث لن تكون
القضايا إلا تجسيدا ومظاهر له .

وإن هذه الأقسام - أقسام السببية - تحيل في الواقع التجريبي
وحسب هيمنتها ، على ثلاثة أنماط من الحكى (أو القصص) :

أ - الحكى الميثولوجي : حيث يأتلف منطق التتابع وتحويلات
النمط الأول .

ب - الحكى المعرفي (Gnoséologique) حيث يصير منطق التتابع
ثانويا عبر النوع الثاني من جنس التحويلات . وفي هذا النمط من
الحكى تتراجع قيمة الأحداث لصالح الإدراك الذي يكون لنا (وهذا هو
السبب الذي دفع تودوروف إلى نعته ، ثانيا ، بالحكى الاستيمى⁽¹²⁾ .

ج - الحكى الايديولوجي : وتتحكم في هذا النوع من الحكى ،
قاعدة مجردة ، أو فكرة تنجم عنها مختلف التغيرات الفجائية ، بحيث لن
تكون علاقة القضايا فيما بينها مباشرة ، فلا يكون هناك انتقال من حالة
سلبية إلى حالة إيجابية ، ومن الجهل إلى المعرفة⁽¹³⁾ . والرابط بين الأفعال
القصصية صيغة مجردة . . ولو تأملنا عن كسب مثال أدولف (Adolphe)
لكونستان (Constant) يقول تودوروف موضحا طبيعة الصيغة المجردة
السابقة - نجد أن الذى يحكم سلوك الشخصيات قاعدتان أساسيتان :

1 - الأولى تنبع من منطق الرغبة فيما ليس بحوزتنا والنفور مما هو
بحوزتنا .

2 - الثانية ذات طبيعة أخلاقية مفادها أنه من الصعب علينا أن ننظم حياتنا على أساس شقاء الآخرين⁽¹⁴⁾. وحتى ولو اختلفت الأفعال القصصية، باختلاف الشخصيات التي تنجزها فإنها تكشف، في الأخير، عن فكرة انتظام إيديولوجي يحكمها.

(2) الانتظام الزمني :

يتشكل هذا الانتظام بواسطة تتابع الوقائع التي يستحضرها الخطاب. وهكذا فإن هذا الانتظام يطغى بكثرة في الخطاب الاحالي (المرجعي أو التمثيلي) الذي يعير اهتماما للبعد الزمني (القصة أو الحكى)، لكنه يغيب في الخطاب غير التمثيلي : في الشعر الغنائي، مثلا، أو في الخطاب الوصفي (الدراسة السوسولوجية السنكرونية مثلا).

ويخلط العديد من القراء - يلاحظ تودوروف متتبعا في ذلك بارت - بين التتابع (الانتظام الزمني) والتلازم (الانتظام المنطقي) والسبب في ذلك نوع من العقلية الحتمية التي تربطها، بشكل لا واعى، بالجنس الأدبي ذاته⁽¹⁵⁾. ويبرز هذا الانتظام التتابعى، وبشكل دقيق، في رواية «أوليس» لجيمس جويس (J. JOYCE)، حيث أن العلاقة الوحيدة التي تنتظم داخلها الأفعال القصصية، تعاقبها المحض، كما تجري في ذهن شخصيات العمل التخيلي.

(3) الانتظام المكاني :

يتحقق هذا الانتظام عندما تكون العلاقة بين القضايا لا منطقية ولا زمنية، ولكنها تكون ذات طبيعة تشابهية أو خلافية. وإن هذا النمط من العلاقة يرسم بشكل جيد نوعا معيناً من الفضاء. ويعتبر الايقاع الشعري نموذجا للانتظام المكاني. ومعنى هذا أن الأعمال الحكائية لا تنتظم داخل هذه المقولة.

لقد درس هذا الانتظام منذ الشكلايين الروس، وعند جاكبسون بالخصوص، إلا أن الاهتمام به موغل في القدم. ويمكن أن نجد له أصولاً في الأدب العربي، ولندكر هنا، الكتابات الخطية لقصائد

ملارمي (MALLARME) وخطيات أبولينير (G. APPOLINAIRE) . وقد شكلت دراسة جاكبسون لظاهرة التوازي في الشعر مقدمة جادة للبحث عن التناظر أو التدرج أو التناقض الذي يقيمه النص الشعري من أجل هندسة المكان . كما درست كريستيفا ، ومن قبلها سوسير ، ظاهرة الانكرام* (= الجناس الابدالي) وبينت الكيفية التي تحيل بها بعض الأصوات على أصوات أخرى ، خالقة بذلك مكانا ما على مستوى الدال . وإذا كانت السببية كما حددتها تودوروف سابقا ، ترتبط بالتخييل القديم ، فإن الانتظامين الزمني والمكاني أصبحا يستخدمان في علاقات متداخلة ومركبة وذلك من خلال :

(1) المراوحة بين خطابين (الأنا - الهو) .

(2) أو المراوحة بين سجلات لفظية أو مقولات نحوية أو شبكات دلالية .

وإن المزج بين هذه الأنظمة كما يخلص إلى ذلك تودوروف هو ما نجده حقا في الأدب⁽¹⁶⁾ .

(4) نحو الحكي (Grammaire du Récit) :

لقد شرع في دراسة بنية الحكي منذ فلاديمير بروب 1928 عن الحكايات الشعبية الروسية ، ومرورا بسوريو (SOURIAU) 1950 عن المسرح ولفي اشتراوس 1958 عن الأسطورة قبل أن تتحول إلى مجال هام في الشعرية البنيوية⁽¹⁶⁾ . وإذا كان بريمون (BREMONT) 1973 يصف عمله حول «منطق الحكي» بأنه مقارنة منطقية فإن العديد من المنظرين يتناولون ، بشكل ظاهر ، المشكلة انطلاقا من نموذج لسني باحثين عن إمكانية تأسيس نحو للحكي على أساس نحو اللغة معتبرين الحكي كتلفظ عبر جملي (Transphrastique) ، ليس باعتباره مجرد تجميع للجمل ، ولكن كبنية تربطها صلات تشابه مع الجملة كما يقول رولان بارت في دراسته التحليلية البنيوية للحكي (1966 ، ص 4) . وستساهم أعمال غريماس (1966) وجنيت (1972) في بلورة حقيقية

لهذا المشروع الطموح . وتبرز مساهمة تودوروف ، الذي يعيننا هنا ، في عمله التأسيسي نحو الحكايات العشر ، (Grammaire du Déca- 1969 meron) حيث حاول تحليل حكايات بوكاشيو (BOCCACE) باستخلاص المقولات الضمنية لنحو كوني يتحكم في إنتاج الجمل وكذا العوالم السردية . إن هذه المغريات هي التي ستمكن البحث من دراسة مجمل البنى والممارسات الرمزية للإنسان غير اللغوية على الرغم من أن هذا النحو هو مجرد افتراض أولي . ويلاحظ تودوروف من جهة أخرى بكثير من الأسف ، قلة البحوث المتقدمة في هذا المجال اللهم مساهمات «فرويد» في دراسته للغة الحلمية (Onirique) أما اللسانيون فلم يحاولوا أبدا الاهتمام بالموضوع حينما تساءلوا عن طبيعة النحو الكوني⁽¹⁸⁾ .

ويمكن لنظرية الحكيم ، من جهة أخرى أن تساهم بشكل فعال في معرفة هذا النحو ، على أساس أن الحكيم هو نشاط رمزي . والمقصود هنا ، كما يفهم من سياق «نحو الحكايا العشر» ، أن دراسة الحكيم تتراوح بين مستويين مزدوجين⁽¹⁹⁾ :

- 1) اقتراض مقولات ثرة من الجهاز المفهومي للدراسات المرصودة للغة ولكن من غير انبهار ساذج بالنظريات الحديثة عن اللغة .
- 2) كما يمكن ، من جهة ثانية ، للدراسات المتعلقة بالسرد أن تصحح الصورة التي نحملها عن اللغة ، جراء بحوث النحاة .

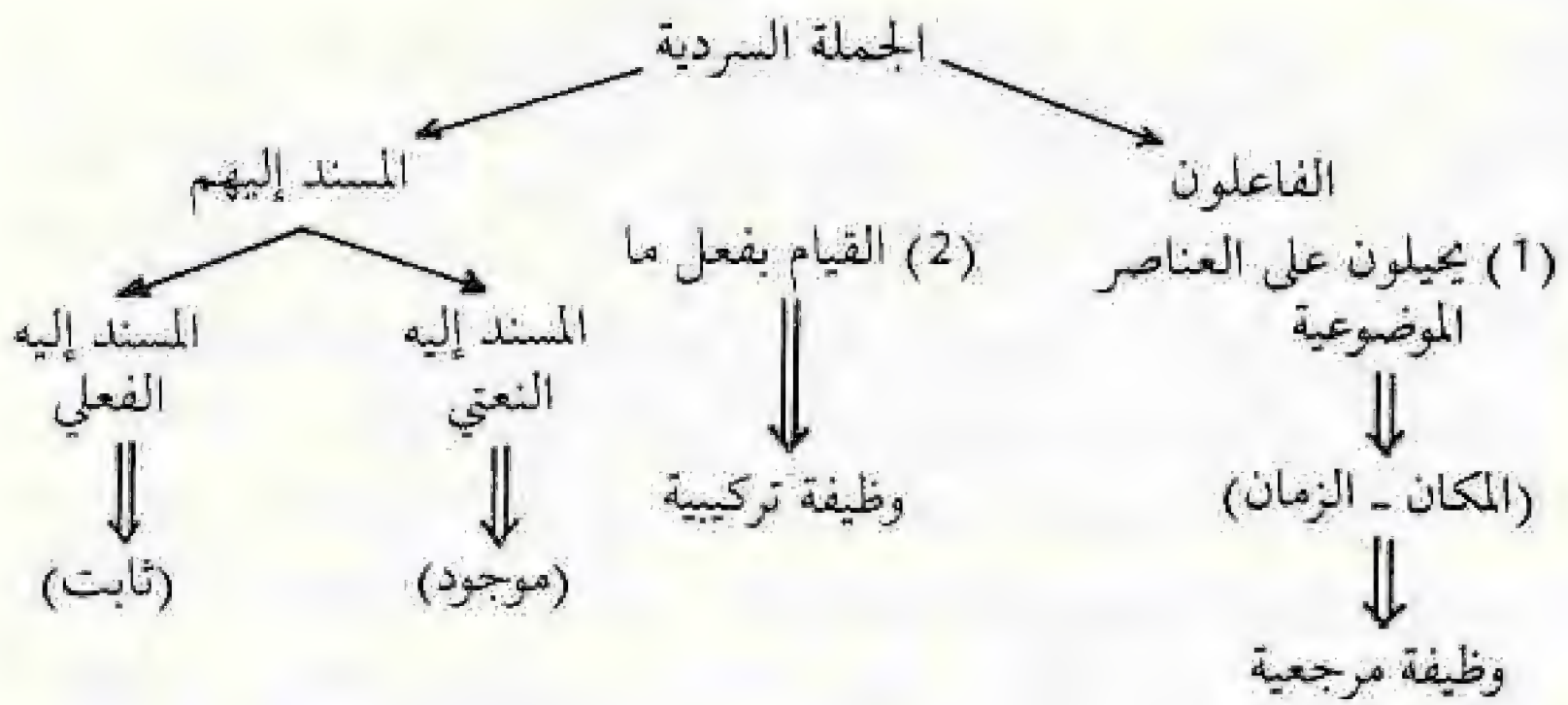
1 . التركيبية السردية :

يرصد نحو الحكيم ، كما سبق أن أشرت في بداية هذا الجزء ، الوحدات السردية وما يقوم بينها من علاقات . ولهذا الغرض ، يميز تودوروف بين الوحدات السردية الثلاثة التالية : أ - الجملة - ب - المقطع - ج - النص .

ويعتبر تودوروف الوحدتين الأوليين أبنية تحليلية ، بينما تشكل الوحدة الثالثة وحدة اختبارية .

أ) الجملة السردية :

يمكن أن نقدم هذه الوحدة السردية على شكل ترسيمة تلخص ثراءها وحيويتها في علاقتها مع باقي الوحدات :



وتلخص هذه الترسيم مبادئ عامة، كالتوازن - الاختلال بالتوازن - استعادة التوازن. وهي مبادئ ذات صفة نحوية لأنها توازي حالات وصفات تسند إلى مسند إليه.

ب) المقطع السردى :

إن الجملة السردية - في شعرية تودوروف وتراث الشكلايين الروس بعامة - تشكل الوحدة الدنيا لكل تحليل للحكي، إلا أن مجموع الجمل السردية يتوزع في علاقات - أنظمة مختلفة، قد يجمع بينها عامل منطقي، سببي أو إدماجي. غير أن المهم هو التوليف القائم بين هذه الوحدات الدنيا، الذي يشكل الوحدة العليا التي يسميها تودوروف بالمقطع (20) هذا الذي يأتي نتيجة لمتالية تتصف بتكرار غير تام للجملة الأصلية، وهذا المبدأ يسميه تودوروف بالتحويل الذي يأتي في الحكي - النموذج عبر حلقتين اثنتين⁽²⁰⁾.

(1) حلقة تصف حالة توازن أو اضطراب.

(2) حلقة تصف الانتقال من حالة إلى أخرى.

إلا أن هذا التسلسل ليس نهائيا بالطبع لأنه يمكن للحلقة أن تقطع في وسطها (إنتقال من التوازن إلى الاضطراب فقط ، أو العكس) أو أن تقطع إلى عدة أقسام أخرى صغرى .

(ج) النص :

من اللسنيات ، ومرورا بالبلاغة والأسلوبية ، يلاحظ فراغ تام حول نظرية للنص ، أو لعلها ، في غالب الأحيان ، ملاحظات متفرقة غير منتظمة . إن النص لا يقع في مستوى الجملة أو القضية أو المركب ، ولهذا ينبغي تمييز النص عن الفقرة التي هي وحدة طوبوغرافية مشكلة من العديد من الجمل «والنص» كما يقول تودوروف «يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما [يلتقي] مع كتاب بأكمله ، فهو يتحدد بواسطة استقلالته وانغلاقه (على الرغم من أن بعض النصوص ليست منغلقة) . ويشكل (النص) نسقا لا ينبغي مطابقته مع النسق اللسني ولكن وضعه في علاقته معه (. . .) وبألفاظ هيليمسليفية ، إن النص نظام إيجائي ، لأنه ثان بإزاء نظام آخر للدلالة⁽²¹⁾» .

إن النص بهذا المعنى هو وحدة اختبارية مادام أنه ليس بجملة ولا بمقطع وإنما هو تشكيل من هذه عبر توليفات حددها تودوروف في ثلاثة⁽²²⁾ :

1) التسلسل : وذلك حينما تحل متتالية بكاملها محل جملة من المتتالية الأولى (حالة أصلية - تدهور - العودة إلى الحالة الأولى) وهذا التسلسل تتداخل فيه القصة كجملة رابطة لتأجيل تنفيذ فعل ما . ومن الأمثلة التي يرصدها تودوروف لهذه الحالة : حكايات شهرزاد ، فهي أكثر من الحكايات حتى تؤجل تنفيذ قتلها : وهذا المبدأ هو الذي حدده تودوروف كالتالي : قل حكاية أو تمت⁽²³⁾ .

2) التضمن (Enchâssement) حيث توضع المتتاليات الواحدة تلو الأخرى من غير تداخل : والمثال المجسد لهذه القاعدة يستله تودوروف من الحكايات العشر لبوكاشينو (BOCCACE) (الأقصوصة 7 من اليوم الثامن) :

= المتتالية الأولى : تترك « هيلين » رجل الدين المتيم بها في الحديقة طوال ليلة شتاء .

= المتتالية الثانية : يحتجز رجل الدين « هيلين » بعد ذلك عارية في برج طوال يوم حار من أيام الصيف . والتماثل هنا بين بنية المتتاليتين واضح .

3) التداخل : (Enlacement) : بين جملة من المتتالية الأولى ، تارة ، وتارة جملة من المتتالية الثانية . ويبرز هذا الشكل في الرواية التراسلية (Epistolaire) ومثال ذلك تداخل حكايات السيدة تورفيل وحكايات سيسيل في العلاقات الخطرة (Les Liaisons dangereuses) . غير أن هذه الأشكال قابلة لأن تمتزج فيما بينها⁽²⁴⁾ .

مفهوم التحويل السردى :

تستند مقولة التحويل السردى ، عند تودوروف ، على أساس التغيرات التي لاحظها في تركيب بنية الحكى عند فلاديمير بروب ، وكذلك التطرف الذي ميز مشروع كل من ليفي شتراوس (في تحليله لبنية الأسطورة) وغريماس (في دراسته للمحكيات بصفة عامة) . إن الطموح النظري الشاوي وراء مشروع « بروب » هو البحث عن بنية مفترضة للحكى بصفة عامة ، وذلك بإقامة تجانس بين وحداته والبحث عن تماسك داخلي لها . والغاية من ذلك سد الفراغ القائم بين عمومية وتعددية المحكيات الخاصة . يميز « بروب » بين الحوافز القارة والحوافز المتغيرة فيسمي الأولى وظائف والثانية صفات وهذه الأخيرة هي التي تتغير عند الشخصيات أما الأفعال أو الوظائف فإنها ثابتة أبدا . والانتقاد الأول الذي يوجهه تودوروف لهذا التعارض كون الثبات والتغير الخاصين بمسند ما (أو محمول ما) قد أسسا داخل جنس أدبي معين (حكايات الجنيات الروسية) ، وهذا التمييز ، في نظر تودوروف نوعي (Générique) وليس عاما (أي قضويا) . وهو نفس الانتقاد الذي يوجهه لـ « بارث » الذي يميز بين الوظيفة والقرينة ، ذلك أن هذا التمييز يقع على مستوى المقطع ونخص ، بالدرجة الأولى القضايا وليس المسند إليهم (= المحمولات)⁽²⁵⁾ ، كما يعتبر تودوروف الانتقادات التي وجهت من

طرف شتراوس وغريباس لبروب، التي تخص نزعتها النظامية في فهم الوظائف على أساس إهمالها للوجه الاستبدالي، غير سليمة، أي أنها تعزز مصداقية نسقها بدحض النسق الآخر، وبالتالي فإن المستويين النظامي (أو التركيبي) والاستبدالي ضروريان لفهم الوسائط التي تصف العام من خلال النوعي. ومن هنا تأتي أهمية مقولة التحويل السردية بواسطة لتحليل الحكيم⁽²⁶⁾.

من الضروري أن أشير مع تودوروف إلى أن مصطلح تحويل يظهر في كتابات بروب بمعناه الدلالي وليس التركيبي (وهو ما نجده عند شتراوس وغريباس). ويؤكد أن مفهومه للتحويل شبيه بهذين الأخيرين لكنه أدق منهما بكثير⁽²⁷⁾. إذاً متى يمكن الحديث عن علاقة تحويلية بين قضيتين ما؟ يتحقق ذلك عندما تكون القضيتان مشتركتين في نفس المحمول - المسند وبالتالي فلا تحويل مع وجود محمولين مستقلين، أو تكون القضيتان نتيجة لبعضهما البعض. وعليه فإنه لا تحويل مع محمولات ترتبط بعلائق علوية، أو ترابطية أو تضمنية⁽²⁸⁾. كما يميز تودوروف بين نوعين اثنين من التحويلات السردية: الأولى بسيطة (أو تخصيضية) والثانية مركبة (أو هي ردود أفعال):

1 - التحويلات البسيطة :

وهي تلك التي تركز على أساس تغيير (أو إضافة) عامل مخصص للمحمول. وتكون المحمولات هنا موجودة على أساس يعادل صفر عامل.

وتتفرع هذه التحويلات إلى ست تحويلات فرعية، الفرق بينها نوع الصياغة اللغوية أو الأشكال اللسانية المهيمنة عليها.

1) تحويلات الصيغة : وهي التحويلات التي يعبر عنها في اللغة، بخصوص الامكان، الاستحالة، أو الضرورة بواسطة أفعال نمطية (وجب - استطاع) والصياغة الملائمة لجزء منها تكون كالتالي: س يبدأ في ارتكاب جريمة.

(2) تحويلات القصد : حيث يشار إلى القضية التي يريد الشخص تحقيقها وليس إلى الفعل ذاته . ويصاغ هذا الفاعل لغويا من خلال بعض الأفعال التالية : حاول - عزم صمم . ومثال ذلك : من يصمم على ارتكاب جريمة .

(3) تحويلات النتيجة : إذا كان الفعل ، في النمط التالي من التحويل ، في حالة نشوء ، فإنه في هذه الحالة الثالثة يصبح تاما . ويشار إلى هذا الفعل بواسطة بعض من الأفعال التالية : نجح في ، وفق إلى ، حصل على . ومثالها : س نجح في ارتكاب جريمة .

(4) تحويلات الطريقة : يعتبر تودوروف ما سبق من تحويلات تحويلات للطريقة ، وذلك لأنها تخصص الكيفية التي يدور بها الحدث . وتنجز كل لغة في هذا التحويل من خلال الظروف والأحوال أو الفضلات التكميلية . كما أن بعض الصيغ الفعلية قادرة على تحقيق هذا التحويل ، ومثال ذلك : س يادر إلى ارتكاب جريمة .

(5) تحويلات المظهر : يعبر عن المظهر عادة عبر أفعال مساعدة من مثل : شرع - كان بصدد - إنتهى . ومثالها : س يشرع في ارتكاب الجريمة .

(6) تحويلات الوضع : ويستعمل تودوروف مفهوم الوضع كما يحدده ب . ل . وورف (B.L. WHORF) فهو يعني تعويض الصيغة الإيجابية للمحمول بصيغة سلبية أو الصيغة المقابلة . ومثالها : س لم يرتكب جريمة . وإن النموذج التحويلي الذي نجده عند غريباس يستند ، في تكوينه ، على النماذج المنطقية لكل من برونдал (BRONDAL) وبلانشي (BLANCHÉ) .

(2) التحويلات المركبة :

ويتميز هذا النوع الثاني من التحويلات بظهور محمول ثان ينضاف إلى المحمول الأول ، ولا يمكن أن يوجد مستقلا عنه ، بيد أنه في حالة التحويلات البسيطة لا وجود إلا لمحمول واحد وبالتالي لا وجود إلا لذات واحدة . وإن حضور محمولين اثنين معناه تجاوز ذاتين معا :

س يعتقد أنه قتل أمه وص يعتقد أن س قتل أمه . وهذا التحويل المركب هو تحويل للقضية : س قتل أمه . وإن هذا التفريع كما يشير إلى ذلك تودوروف ، في جل كتاباته ، منطقي خالص ، غير سيكولوجي . والسيكولوجيا لا تتدخل هنا إلا كموضوع للمعرفة وليس كأداة للعمل⁽²⁹⁾ .

وعلى غرار تفريعات التحويلات البسيطة ، يقسم تودوروف التحويلات المركبة إلى ستة أنماط أساسية ، وهي على التوالي :

(1) تحويلات الظاهر : وهي كل التحويلات التي تشير إلى تغيير محمول بآخر ، مع إمكانية مرور هذا الأخير إلى محل الأول من دون أن يكون كذلك في الحقيقة . والصيغ الفعلية المجسدة لذلك ، منها : أبدى - تظاهر - زعم - تنكر . وفي أغلب الأحيان ، فإن الفعل الأول غير منجز : س (أوص) زعم أن س ارتكب جريمة .

(2) تحويلات المعرفة : وهي كل التحويلات التي تصف ، بالضبط ، استعادة الوعي التي تخص فعلاً مشاراً إليه بواسطة محمول آخر . والأفعال التالية تصف مختلف أوجه المعرفة : لاحظ - علم - تنبأ - عرف - جهل . ومن ذلك العجز عن تذكر أفعال لاشعورية إلخ : س (أوص) يعلم أن س ارتكب جريمة .

(3) تحويلات الوصف : يرتبط هذا النوع مع تحويلات المعرفة ، لأنه يجمع الأفعال الموجهة إلى أحداث التعرف ، فهو في الحقيقة مجموعة صغرى لأفعال القول تؤدي ، في غالب الأحيان ، الوظيفة التالية : الإثبات - الملاحظة . وهي تفيد أفعالاً مستقلة : حكى - قال شرح . ومثالها : س (أوص) يحكي بأن س ارتكب جريمة .

(4) تحويلات الافتراض : وتكون هذه التحويلات من مجموعة صغرى من الأفعال الوصفية التي تحيل على أفعال غير منجزة بعد ، من مثل : توقع - استشعر - شك - تحسب . إننا هنا أمام تنبؤات . وهذا ما يجعل الأفعال تحيل على المستقبل ، عكس التحويلات الأخرى التي تحيل إما على الماضي أو الحاضر . ومثال ذلك هذه التحويلات : س (أوص) توقع أن س سيرتكب جريمة .

5) تحويلات شخصية : إن هذا النمط من التحويل يمر بنا ،
توًّا ، إلى محيط آخر . فبينما كانت التحويلات السالفة تعالج الارتباطات
القائمة بين الخطاب وموضوع الخطاب ، المعرفة وموضوع المعرفة ، فإن
التحويلات التالية تتعلق بموقف الذات من القضية ، وتحيل على ذلك
بواسطة بعض من الأفعال التالية : إعتقد - فكر - عنده إحساس ب -
اعتبر . . إلخ . وهذا النوع من التحويلات لا يغير حقيقة القضية
الأساسية ، ولكن يغير الصفة باعتبارها موضوعاً للملاحظة لذات ما :
س (أوص) يعتقد أن س ارتكب جريمة .

6) تحويلات الموقف : إذا كانت تحويلات الطريقة تضيف
إخباراً ما عن الذات ، فإن هذه التحويلات تهم المحمول (= المسند)
ذلك لأنها تصف ما يحدث عند الفرد خلال زمن معين يستغرقه الحدث .
ويعبر عن ذلك من خلال الأفعال التالية : سخر - انشرح - إشمأز .
ومثالها⁽³⁰⁾ : س يُسرُّ بارتكابه جريمة .

ملاحظة : إن التحويلات رقم 2-5-6 تستعمل بكثرة في نمط
معين من الكتابات ، وهو ما يعرف تحت أسم الرواية النفسية . كما أن
هذه التحويلات تثير مشكلاً منهجياً يتمثل في جهلنا بالكيفية التي يمر
بها التحويل من النص إلى المصطلحات الوصفية الاجرائية ، مع
ازدواجية تحليلين مختلفين الأول قضوي (أو مفهومي) والثاني معجمي -
وزيادة على هذا فإن هذه التحويلات قابلة لأن تفرع أكثر وذلك بتفتيت
مجموعة من الأفعال التي تخص الشجب أو التهئة . وإن هذه
التحويلات غير مستقلة عن بعضها البعض .

وأخيراً ، أود أن أوجز بعض التطبيقات الوجيهة التي أجراها
تودوروف على بعض الآثار الأدبية من مثل (Quête du Graal)⁽³¹⁾
والقصص القصيرة لهنري جيمس⁽³¹⁾ (H. JAMES) وهنا بعض
التلخيصات أو الخلاصات :

1) ففي (Quête du Graal) نجد أن تنظيم الحكى ينبنى على
مستوى التأويل لا على مستوى الأحداث التي يمكن تأويلها
(تودوروف : 1971 ، ص 68) وأن مبدأ الامتحان حاضر بجلاء وينبنى

على المثال التالي : إذا قام س بأي فعل ، فإنه سيحدث له كذا وكذا . . .
(نفس المرجع) . ومعنى هذا أن هناك نمطين اثنين للتحويلات :

أ - أن الأحداث التي تقع يعلن عنها منذ البداية ، هذا من جهة .

ب - ومن جهة أخرى فعندما تقع هذه الأحداث يعطى لها تأويل جديد بواسطة شفرة رمزية خاصة⁽³²⁾ .

(2) وفي القصص القصيرة لهنري جيمس تهيمن تحويلات المعرفة بل إنها تحدد السير الخطي للحكي⁽³²⁾ ذلك أن عاملة التلغراف ، مثلا تجهل في البداية كل ما يتعلق بالضابط إفرارد (EVERARD) . وفي النهاية تجمع ما يكفي من المعرفة عنه . ففي الحالة الأولى يتجه اهتمام القارئ نحو المستقبل : ما مصير العلاقة بين الفتاة الشابة والضابط؟ وفي الحالة الثانية يتجه هذا الاهتمام إلى الماضي : من هو «إفرارد» ، ماذا حدث له⁽³³⁾ ؟

(1) TZVETAN TODOROV (1970), p. 100.

(2) D.E.S.L., p. 376.

(3) T. TODOROV (1970), p. 24. ومادام أن الأدب مجال للابحاء (Connotation) فإن هذا يعني أنه مجال لامكانية تأويل متعددة تسمح بها لغة ليس هدفها الاخبار والاعلام بقدر ما تنهض بلعبة التعدد التعبيري . واستنادا إلى هذه القواعد أسس تودوروف ، اعتمادا على فلاديمير بروب ، نحو الحكي واشتغل جاكسون قبله ، في أفق بناء نحو الشعر :

- Grammaire du Décaméron, Mouton (1969).

- Poésie de la Grammaire et Grammaire de la Poésie, in JAKOBSON (1977).

(4) T. TODOROV (1968), p. 68.

(5) Ibid. : حيث استند تودوروف في ذلك على تقسيم توماشفسكي .

(6) T. TODOROV (1968), p. 59.

(*) Causalité, Disjonction, Conjonction, Exclusion, Inclusion.

(7) T. TODOROV (1972), p. 377.

(8) T. TODOROV (1968), p. 69.

(9) Ibid.

(10) TODOROV (1971), p. 35-36.

(11) T. TODOROV (1968), p. 71.

(12) TODOROV (1987), p. 54.

(13) TODOROV (1968), p. 74.

- T. TODOROV (1987), p. 62-63. (14
- Ibid., p. 69. (15
- «La révolution du langage poétique», J. Kristeva, p. 221, Seuil, Points, (1974). (*)
- TODOROV (1968), p. 77. (16
- «Introductions aux études littéraires», (in Duculot), p. 20. (17
- «La Grammaire du Récit: le Décaméron, in T. TODOROV (1971), p. 48. (18
- Ibid., pp. 48-49. (19
- T. TODOROV (1968), pp. 82-83. (20
- TODOROV (1972), p. 375. (21
- T. TODOROV, (1968), p. 83. (22
- T. TODOROV (1971), p. 41 (le récit égale la vie, l'absence du récit, la mort. Si (23
- chahrazade ne trouve plus de Contes à raconter, elle sera exécutée), (T. TODO-
ROV (1971), p. 41.
- T. TODOROV (1968), p. 85. (24
- T. TODOROV (1972), p. 368. et T. TODOROV (1971), p. 119. (25
- T. TODOROV (1971), p. 118. (26
- Ibid. p. 123. (27
- T. TODOROV, (1972), p. 369. (28
- T. TODOROV (1971), p. 123-124. (29
- (30 أنجز هذا الجزء الخاص بالتحويلات السردية انطلاقاً من أعمال تودوروف التالية :
T. TODOROV (1971), p. 117-132. et T. TODOROV (1972), p. 368-374.
et TODOROV (1968), p. 85-92.
- «La Quête du récit : le Graal», Edition d'A. Béguin et d'Y. Bonnefoy, (Paris, (31
- Seuil, (1965).
- «Le secret du récit», H. JAMES, in TODOROV (1971), p. 59-81. et aussi in T. TO-
DOROV (1987), pp. 95-107.
- T. TODOROV (1971), p. 129. (32
- Ibid., p. 91. (33

جدل النظرية :

كما رأينا فإن الشعرية، كما هي عند تودوروف، بحث في القوانين الداخلية للخطابات الأدبية قصد استخلاص القوانين، أو المقولات التي تؤسسها، وليست النصوص، في ذلك، إلا أدوات خاصة قصد الوصول إلى الأدوات العامة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي. فشعرية تودوروف ليست شعرية تجريبية وإنما هي تجريدية. ومن ثم فهي لا تهتم بشعرية الكتاب أو المدارس (أو التيارات) الأدبية. وهذا ما يجعل شعرية تودوروف امتدادا طبيعيا للشعرية الشكلانية، رغم الاختلافات الدقيقة الموجودة بينهما، زيادة على الموقف الذي أبداه أخيرا (تودوروف: 1984) من كون الشكلانية مجرد تراكم أفكار، أي إيديولوجيا وجزء من إيديولوجيا عامة.

إن الثوابت السابقة هي التي أثارت حفيظة بعض الشاعرين (Poéticiens) المعاصرين. فهنري ميشونيك (H. Meschonnic) يعيب على شعرية تودوروف كونها تقف عند حدود البديهيات، بل إنها تسطر لتحصيل الحاصل (Tautologie). يقول ه. ميشونيك موضحا - حسب نظره - طبيعة العمل الأدبي: «ليس العمل الأدبي، وكل الأدب إلا تحييناً⁽³⁴⁾». ويضيف أن الشعرية لا يعنىها فقط موضوع المقولات اللسانية، فلا يمكن أن يكون الأثر الأدبي موجودا كلية، فقط، في نحو النص. وهكذا فإن «ميشونيك» يتهم شعرية تودوروف بكونها وصفية، شمولية، لتحصيل حاصل العمل الأدبي. كما يندد في نفس الوقت، بهذا النمط من الشعريات الذي يوقع النقد في تناقض فظيع من حيث أنه يبني نظرية للأجناس الأدبية في الوقت الذي يجرد فيه الأدب من كل قيمة. والنقد الأدبي، حسب ميشونيك، دائما، هو الذي يتوجه نحو الشكل-المعنى (Forme-Sens) وتجانس القول والمعيش، بحيث لا ينفصل عن ممارسة الكتابة لأنه ضميرها ووعيها⁽³⁴⁾؛ لكن ميشونيك يبدو منفعلا أكثر من اللازم وبالتالي فإنه لا يتردد في ركوب موجة جدالية، كان أثرها الخلط بين شعرية أرسطو والشكلانيين الروس وشعرية تودوروف أخيرا.

فهو من أجل أن يصفى التراث الشكلافي شرع في نزعة مضادة للأرسطوطالية⁽³⁵⁾، ونسي أن علم الأدب لن يصبح مطابقا لاسمه إلا إذا استطاع أن يستخلص قوانينه الداخلية التي تميزه كممارسة أولا، كنشاط، وثانيا كخطاب له تبنينه الخاص، مما يحتم مبدئيا مقاربته من هذه الجهة وإلا اختلظ المكتوب مع المعيش (التخييلي - الواقعي) وصار الحديث مميعا ويصح فيه كل كلام. ومع ذلك فإن هذه الانتقادات لا تخص إلا مرحلة من صياغة شعرية تودوروف. ذلك أن تودوروف (1984) بلور تصورا أكثر شمولية للنقد الأدبي، حيث اقترح منهجيا ما سماه بالحوارية. يقول تودوروف شخصا مثل هذه الحالة السابقة - نقد ميشونيك - مبينا قصده من نقد حوارى: «من المعلوم كم هو صعب سماع مأخذ يوجهه إليك الآخرون. فأما أنهم يهاجمونك، ولكن ذلك لأنهم لا يعرفونك ولا يسعون إلى فهمك: يفتاضون لكونك مختلفا عما يتمنون أن تكون عليه. وإما أنهم قريبون منك (أو هكذا كانوا) [...] يتكلم النقد الحوارى ليس عن المؤلفات وإنما إلى المؤلفات - أو بالأحرى مع المؤلفات، فهو يمتنع عن استبعاد أي من هذين الصوتين الحاضرين. ليس النص المنتقد موضوعا ينبغي (تقعيد لغة) أن يأخذه على عاتقه، ولكن خطاب يلتقيه خطاب الناقد، المؤلف هو أنت وليس هو محاور يجري النقاش معه حول القيم الإنسانية⁽³⁶⁾».

لقد أدرك «تودوروف» مع كتابه ميخائيل باختين: المبدأ الحوارى (Mikhaïl BAKHTINE : Le principe Dialogique) (1981) كم أن الأدب في حاجة إل أفكار، وكم أن المقاربة البنيوية ناقصة مما يحتم ملؤها بمكتسبات المختص بالايديولوجيات. وحينما تحدث عن بنيشو وفراي (1984) إتضح له أنها يشتركان معا في نفس النقص، كما لو أنه يلمح لقول «باختين» عن إدراج الطرائق العلمية في النقد: «وبالفعل، فإن الطموح إلى تأسيس علم بكل وسيلة متاحة وبأسرع وقت قد هون عمليا من حدة المشكلة وقاد إلى إفقار الموضوع المدروس وفي وضعنا إفقار العمل الفني الأدبي وكذا إفقار جوهره⁽³⁷⁾» ومن تم قد تحرم الشعرية المعاصرة نفسها من هذا الأساس الاسططيقى العام الذي هو وحدة الثقافة، وتغدو مجانية وتافهة منذ أول إقلاعها، «والتحديد الآلى

للشعرية يجب أن يكون هو جمالية الفن الأدبي باستقلال تام عن الاستطبيق العامة⁽³⁸⁾».

ويقول تودوروف (1984 ، ص 149) معضدا هذه الفكرة: «إن تغيير صورتنا النقدية على هذا النوع ليس ممكنا إلا إذا جرى تحويل ، في الوقت نفسه للفكرة المكونة عن الأدب . فمنذ مئتي عام ردد علينا الرومانطيقون وورثتهم الذي لا يحدون ، كل منهم بشكل أفضل من الآخر ، أن الأدب لغة تجد غايتها في ذاتها . حان الوقت لبلوغ (الرجوع إلى) البديهيات التي من المفترض عدم نسيانها : للأدب صلة بالوجود الإنساني⁽³⁹⁾».

«إنه [الأدب] لعبة شكلية لعناصره وفي نفس الوقت هيئة إيديولوجية (وعدة أشياء كذلك) ، إنه ليس بحثاً عن الحقيقة وحسب ، ولكنه هذه الحقيقة أيضاً⁽⁴⁰⁾». وكما يشير تودوروف في الأخير فإن النقد الحوارى وُجد في كل الأزمنة (كأنماط النقد الأخرى) ويمكن عند الحاجة التخلي عن هذه التسمية إذا ثبت أن معنى النقد هو دوماً تجاوزاً للتعارض بين الدوغمائية والتشكيكية . لكن هل يقدم عصرنا هذا فرصة لميلاد حساسية مماثلة . إن التفاؤل وحده قد يشرع للآتين أبوابه بكثير من الفرح ، غير أننا لا نعرف متى تقتض هذا الشكل من الفكر.

1988 - 87

(34) «Pour la poétique», Henri Meschonnic, Gallimard, 1970, p. 46.

(35) Ibid., p. 151-169.

(36) نقد النقد ، تودوروف ، ترجمة د . سامي سويدان .

(37) «Esthétique et Théorie du Roman», M. BAKHTINE, p. 148-143.

(38) Ibid. p. 27.

(39) نقد النقد ، ص 149.

(40) نقد النقد ، ص 150 ، TODOROV .

لائحة المراجع

(ترتيب المراجع يخضع لأهميتها ووظيفتها في البحث) :

* T. TODOROV

- 1) «Théorie de la littérature, Textes des formalistes russes» Paris-Seuil : (1965)
- 2) «Littérature et Signification» – Paris-Larousse : (1967)
- 3) «La poétique» Paris-Seuil/Points (N. 45) (1968)
وكذلك الترجمة العربية، دار توبقال ط 1 1987. المقدمة بالخصوص هو ما همني بالأساس.
- 4) «Introduction à la littérature fantastique» (Coll-Points) (1970)
- 5) «Poétique de la prose» (Paris-Seuil/Points) (1971)
- 6) «Les genres du discours» (Coll-Poétique) (1971)
- 7) «Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage (avec Ducrot)
(Coll-Points) (1972)
- 8) «Théorie du Symbole» (Coll-Points) (1977)
- 9) «Critique de la critique» (Paris-Seuil) (1984)
وكذلك الترجمة العربية، منشورات : مركز الأنواء القومي، بيروت ط 1 (1986) ولكنها ترجمة مضطربة لغة واصطلاحاً وغير مفيدة بهوامش توضيحية للمترجم)
- 10) «Trikhaïl Bakhtine : Le principe dialogique» (Coll-Poétique) (1981)
- 11) R. Barthes : «درجة الصفر في الكتابة»، ترجمة د. محمد برادة منشورات سمير ط 1 (1981)
- 12) «النقد والحقيقة»، ترجمة إبراهيم الخطيب (1985)
- 13) R. Jackson: «Huit questions de poétique» (Coll-Poelats) (1977)
المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ترجمة فريد أنطونيوس (سلسلة عوידات - بيروت ط 2 (1980)
- 14) * RH. Van TIEGHEM
- 15) * Brunel (et autres) La critique littérature N. 664 que sais-je ? 2ème Edition – juin (1984)
- 16) * G. Genette : Figures I (Seuil) (1966) – Figures II (Seuil-Points) (1969)
- 17) * G. Genette Théorie des genres (Points) (1986) (G. Genette et autres)
- 18) E. de la Rochefoncauld : «En lisant les cahiers de P. Valéry (Ed. Universitaires (1967)
- 19) J.L. Cabanes : «Critique littéraire et Sciences humaines» Payot (1984)
- 20) M. Delacroix et F. hallyn (et autre) : Introduction aux études littéraires, Duculot (Belgique) (1987)

21) R. Wellet et A. Narren

22) Groupe tru «Rhétorique Générale» (1982) Points-Paris (1ère Ed. Larousse : 1970)

23) J. Lyons : «Lingnistique Générale» (1970) (Larousse)

24) P. Guiraud : «La sémantique» N. 655 Que sais-je ? (P. U. F) (8ème Edition W. Empson/et autres ainsi que TODOROV) (1975)

25) «Sémantique de la poésie» Points – 1979

26) M. Riffaterre : «La production du texte» 1979 (Seuil- Paris)

27) M. Faucault : «Les mots et les choses» 1979 (Gallimard-Paris)

28) J. Krictera : «La révolution du langage poétique» (1974) (Ed. Seuil- Points)

29) M. Bakhtine : «Esthétique et théorie du roman» Gallimard 1978

30) H. Mechonric : «Pour la poétique» Gallimard-Paris 1970

31) Ph. Hamon (et autres) : «Littérature et réalité» (1982) (Seuil-Points).

مجلات وجرائد

32) مجلة أعلام العدد : 10-1979

33) الثقافة الأجنبية، العدد 1 ، 1986

34) جريدة الحوار الأكاديمي والتربوي : العدد 1 ، السنة الأولى .

35) دراسات أدبية ولسانية : العدد 30 ، السنة 01 ، 1986

جرد عام بالمصطلحات الواردة في البحث

(حيث اقتصرنا على ما اجتهدت في ترجمته شخصيا متلافيا ما ترجم في الشعرية (الترجمة العربية) . ويخضع ترتيب المصطلحات لورودها في البحث قصد القدرة على استشارها أثناء مراجعة البحث):

العربي	الأجنبي	العربي	الأجنبي
الشعرية	Poétique	مغلوط تاريخيا	Anachronique
الشاعري	Poéticien	(خطاب شفاف)	(Discours) transparent
السمة الشعرية	Poéticité	(خطاب) تخن	(Discours) Opaque
الطريقة	Procédé	الانحاء (أو المجاز)	Connotation
تيماتيكية	Thématique	(الاستعمال) اللعبي	Ludique
تيمة	Thème	سيرورة	Processus
التركيب	Syntaxe	الرمزي	Le symbolique
الأسلوب	Style	التشخيصي	L'allégorique
الترميز	Code	الدلالة المرجعية	Signification Référentielle
القراءة المحايثة	Lecture immanente	الدلالة الحرفية	Signification littérale
نسق	Système	الدلالة المادية	Signification matérielle
دوغمائية	Dogmatisme	المحتمل	Le vraisemblable
علم الأدب	Science de littérature	قصيدة ملحمة	Poème Epique
الخطاب	Discours	العلية	Motivation
الصورى	Formel	التجرد	Dénudation
السيميوطيقا	Sémiotique	التأليف	composition
نمذجة	Typologie	اللائحة الاصطلاحية	Terminologie
المحاكاة	Mimésis	المظهر الدلالي	Aspect Sémantique
التطهير	Catharsis	المظهر اللفظي	Aspect Verbal
وهم تكويني	Genetic fallacy	المظهر التركيبي	Aspect Syntaxique
وهم القصد	Intentional fallacy	الملفوظ	Enoncé
وهم عاطفي	Affective fallacy	التلفظ	Enonciation
الوهم	fallacy of	سجلات القول	Registres de parole
التواصل	communication		
المفهوم	Concept	السرود	Narration
الايتمولوجي	étymologie	الشارد	Narrateur
الجنس الأدبي	Genre littéraire	السرود له	Narrataire

Vison	الرؤية	Type	النوع
Perspective	المنظور	Figuralité	التصويرية (الخاصية)
Focalisation	التبشير	Monovalent	أحادي القيمة
représenté	الممثل (الشخص)	Polyvalent	متعدد القيم
Mode	الصيغة	le Cliché	المستنسخ
Récit Gnoséologique	الحكي المعرفي	Discours rapporté	الخطاب المحمول
Anagramme	الجناس الابدالي	Récit	الحكي
Grammaire du récit	نحو الحكي (تقعيد الحكي)	Récit	الحكاية
(langue) Onirique	(اللغة) الخلمية	Temps du discours	زمن الخطاب
Enchaînement	التسلسل	Temps du récit	زمن الحكي
Enchâssement	التضمن	Temps de l'histoire	زمن القصة
Entrelacement	التداخل	Temps de l'écriture	زمن الكتابة
Roman Epistolaire	الرواية التراسلية	Temps de la lecture	زمن القراءة
Transformation narrative	التحويل السردى	Temps de l'auteur	زمن المؤلف
Motifs constantes	الخوافر اقدارة	Temps historique	الزمن التاريخي
Motifs variables	الخوافر المتغيرة	To show	العرض
Transformation simple	تحويلات البسيطة	To tell	الحكي
Transformation de mode	تحويلات الصيغة	Analyse propositionnelle	التحليل القضيوي
Transformation d'intention	تحويلات القصد	Proposition	القضية
Transformation de résultat	تحويلات النتيجة	Le sujet	الموضوع
Transformation de manière	تحويلات الطريقة	Le prédicat	المحمول (= المستند)
Transformation d'Aspect	تحويلات المظهر	Ordre logique	الانتظام المنطقي
Transformation de statut	تحويلات الوضع الاعتباري	Ordre temporel	الانتظام الزمني
Transformations complexes	التحويلات المركبة	Ordre Spatial	الانتظام المكاني
Transformation d'apparence	تحويلات الظاهر	Causalité Directe	السببية المباشرة
Transformation de connaissance	تحويلات المعرفة	Causalité Médiatrice	السببية التوسطية
		Transformation de description	تحويلات الوصف
		Transformation de supposition	تحويلات الافتراض
		Transformation de subjectivation	تحويلات التذويت
		Transformation d'attitude	تحويلات الموقف
		Tautologie	تحصيل الحاصل

لائحة منشورات عيون المقالات

دراسات أدبية

- نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب
د. أمجد الطرابلسي
في التنظير والممارسة (دراسات في الرواية المغربية)
حميد الحميداني
الأسطورة والرواية
ميشيل زيرافا - ترجمة: صبحي حديدي
الأسطورة والمعنى
كلود ليفي ستروس - ترجمة: صبحي حديدي
سوسولوجيا الفزل العربي
الطاهر ليب - ترجمة مصطفى المسناوي
الماركسية والنقد الأدبي
تبري إكلتون - ترجمة: جابر عصفور
القصيدة المغربية المعاصرة - 1 -
عبد الله راجع
القصيدة المغربية المعاصرة - 2 -
عبد الله راجع
مفهوم الأدبية في التراث النقدي
توفيق الزبيدي
الرواية والواقع
لوسيان غولدمان - ترجمة: رشيد بنحدو
مداخل إلى علم الجمال الأدبي
د. عبد المنعم تليمة
في مناهج الدراسات الأدبية
حسين الواد
الاسلام والمسرح
محمد عزيزة
عبقريّة الصديق (مقالات تحليلية)
مجموعة من الأساتذة
رجال في الشمس
مجموعة من المؤلفين
الماركسية والفن الحديث
ف. دكلينجندر - ترجمة وتقديم إبراهيم فتحي

دراسات سيميائية وبنوية

- مبادئ في علم الأدلة
رولان بارت - ترجمة: محمد البكري
مدخل إلى السيميوطيقا (1)
أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة
إشراف: سيزا قاسم
مدخل إلى السيميوطيقا (2)
أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة
إشراف: سيزا قاسم
عصر البنيوية
إديث كيروزيل - ترجمة: جابر عصفور
البنى النحوية
نعوم شومسكي - ترجمة: د. يؤيل يوسف عزيز
الجدور الفلسفية للبنائية
د. فؤاد زكريا
معالجة بصدد تشكل علم الحكاية
ليفى ستروس / فلاديمير بروب
ترجمة: محمد معتصم
في اللسانيات واللسانيات العربية
إشراف إدريس الشغروشني وعبد القادر الفاسي

الفهرست

المحتوى	الصفحة
I - مقدمة عن الشعرية	3
• لمحة تحقيقية : شعرية أرسطو - ما بعد أرسطو	
- شعرية بول فاليري - جاكسون والشكلانيون الروس (13)	
- المورفولوجيون الألمان - تيار النقد الجديد - التحليل البنيوي (16)	
II - شعرية تودوروف	15
- مفهوم الشعرية وموضوعها عند تودوروف	17
1 - ما الأدب ؟ - 2 - الأجناس الأدبية	18
3 - الكلام الأدبي (= الجنس الأدبي) والكلام غير الأدبي	22
III - شعرية تودوروف وتحليل الخطاب الأدبي	25
- تجليات الخطاب ومستويات تحليله	26
• المظهر الدلالي	27
1) مظاهر الدلالة	29
2) علام يدل النص ؟ أو النص والمرجع	30
1 - الخلط بين الواقع والحقيقة (30) - 2 - الواقع والمحتمل (31)	
3 - النص والايديولوجيا (32)	
3) نحو فرضية لتيات الأدب	33
• المظهر اللفظي للنص الأدبي	37
أ) خصائص الملفوظ	37
1 - سجلات القول (37) - 2 - الأسلوب بالمفهوم الضيق (39)	
ب) خصائص التلفظ : 1 - الرؤى - وجهات النظر - (الأوضاع السردية) (41) - 2 - الصيغة (43) - 3 - مقولة الزمن (45)	
• المظهر التركيبي	49
- التركيب (أو التأليف) : 1 - الانتظام المنطقي (50)	
2 - الانتظام الزمني (53) - 3 - الانتظام المكاني (53)	
IV - نحو الحكى	54
1) التركيب السردية	(55)
أ) الجملة السردية (56) - ب - المقطع السردى - ج - النص (58)	
2) مفهوم التحويل السردى :	
1 - التحويلات البسيطة (59) - 2 - التحويلات المركبة (60)	
• جدل النظرية	65
• لائحة المراجع	67
• جرد عام بالمصطلحات الواردة في البحث	69



من الصعب جدا تحديد مفهوم قار
للشعرية، ذلك أنها ليست، في أحد معانيها
إلا بلاغة جديدة كما يقول ج. جينيت كما أن
منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون
مختلفة، من حيث زاوية النظر والاشتغال كما
حددنا سابقا. كما أن هناك خيارات حديثة
تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة - يدمج
الشعرية ضمنه - باعتبارها تحليلا لتقنيات
التحويل، مع التمييز الدقيق بين الأنواع
والمواضيع ومعرفة الطرائق الكلامية المميزة
للأدب وتكون الشعرية، عند هذا التيار
الحديث، المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة
للشعر (باعتباره نموذج الأدب) فكيف تتحدد
شعرية تودوروف داخل هذا الركام الهائل من
التنظيرات وملحقاتها الجمالية المعقدة؟ يتبنى
تودوروف في إطار خيار استراتيجي، المفهوم
الايتمولوجي للشعرية - مستلها التعريف
الفاليري لها - في كونها ترتبط بكل الأدب
(منظومه ونثره) إلا أن شعرية تودوروف لا
تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات
فردية ولا يهتمها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنما
يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم
الاجرائي: الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا
زمنيا ولا حتى فضائيا، ذلك أن الشعرية عند
تودوروف تريد أن تكون بنوية، مادام أن
الشعرية لا تهتم بالوقائع التجريبية ولكن
بالبنى المجردة (الأدب).

عثماني الميلاود

منشورات عيون ص. ب 10958. باندونغ البيضاء 01 ت 31.71.09